l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / FEVRIER 1972

185

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

27e Année — N° 185 1er FEVRIER 1972

Sommaire

Pages :

3/171 Notre supplément iconographique
Alain Lieuze

4/172 I.F.M.E. : Congrès 1972

5/173 Etude sur Wozzeck, d'Alban Berg
Françoise Gervais

9/177 Rencontres Chorales internationales de Montreux

11/178 C. Saint-Saëns : Le Rouet d'Omphale
Jacques Alain

15/183 F. Mendelssohn : la Grotte de Fingal (ouverture)
René Kopff

18/186 Chiffrage d'intervalles et chiffrage de fonction
Jacques Chailley

22/190 Opéra et scénographie
Michel Guiomar

27/195 Autour d'Apollon
Olivier Corbiot

32/200 Mes chroniques azuréennes
Yves Hucher

34/202 L'épreuve de littérature au C.A.E.M.
Yves Hucher

36/204 La musique en Alsace
Jean Maillard

37/205 Participation française aux concours internationaux de musique

En supplément : « Le concert champêtre », par Watteau. (Cliché Viollet)

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

« LE CONCERT CHAMPETRE » par Watteau

Sous les frondaisons automnales, une dizaine de personnes de tous âges et de toutes conditions s'est groupée pour faire un concert, c'est-à-dire, tout simplement, jouer et entendre ensemble de la musique. L'élégant jeune homme qui se trouve exactement au centre de la toile attire tout d'abord notre regard. Il joue de la basse de viole ou viole de gambe. Mais son attention est partagée entre la mélodie qu'il exécute par cœur et la jolie joueuse de théorbe qui tourne vers nous son visage. La richesse des vêtements, le chatoiement des couleurs, la soie des étoffes sont rendus avec un talent extrême. Il faut préciser que cette reproduction est en fait une gravure de Benoit Audran d'après l'œuvre du peintre. Or, on a peut-être remarqué que l'image est renversée, comme dans un miroir si bien que les instrumentistes sont tous gauchers. Cette inversion est due sans aucun doute au graveur. Au second plan, groupés à droite comme dans un médaillon, deux jeunes filles et un jeune homme qui s'apprêtent à chanter. Par symétrie nous observons du côté gauche trois visages d'enfants : l'un d'entre eux accorde son instrument tandis que le négrillon s'affaire autour des partitions. Plus au fond, un jeune galant souffle dans une flûte traversière. Cette sonate à trois a attiré la curiosité timide d'un vieux berger.

Jean-Antoine Watteau (1684-1721) a travaillé dans l'atelier du graveur Audran. Il excelle dans les sujets champêtres et les pastorales galantes qu'il dépeint avec une sensualité voilée de mélancolie (L'embarquement pour Cythère, Assemblée dans un parc). Quel poète, de Marivaux, Baudelaire, Verlaine... et quel musicien, de Couperin, Campra, Mouret, Rameau, Debussy, Fauré... ne faut-il pas évoquer à son sujet ?

Watteau fut très lié avec Monsieur Jean de Julienne qui jouait de la basse de viole. Peut-être ce dernier fut-il son inspirateur ?

Quant à l'intérêt pédagogique de cette gravure, outre la notion particulière de concert déjà signalée, nous pouvons attirer l'attention sur les différences entre le violoncelle et la basse de viole : forme, dimensions plus réduites, absence de pique, sept cordes au lieu de quatre, la touche divisée en 7 cases, la façon de serrer l'instrument entre les genoux, la forme et la tenue de l'archet.

La théorbe ou archiluth est moins visible mais on aperçoit les deux chevilliers dont le plus haut tend les cordes qui sonnent à vide.

Alain LIEUZE.

(1) Réservée aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.
(2) Cliché Viollet.

INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC EDUCATION (I.S.M.E.)
Section française : 175, rue Saint-Honoré, Paris-1er

I.S.M.E. TUNIS - CARTHAGE 1972

Le dixième Congrès International de l'I.S.M.E. se tiendra à Tunis et Carthage, du 13 au 20 juillet 1972, sous les auspices du Ministère de la Culture et de l'Information de Tunisie. C'est la Direction de la Musique et des Arts Populaires de Tunisie qui recevra l'I.S.M.E.

THEME GENERAL DU CONGRES :

« Musique et société - L'éducation musicale dans son contexte esthétique et social ». L'importance que la jeunesse accorde à la musique en tant qu'élément social est un phénomène de la vie contemporaine dans le monde entier.

Mais cette expression musicale spontanée présentant peu de rapport avec l'éducation musicale organisée, il apparaît donc comme nécessaire de reconsidérer les buts et les méthodes de la musique à tous les niveaux de l'éducation générale.

Pour atteindre ce propos, le congrès étudiera :
— La Musique dans la formation des professeurs,
— La Musique à tous les niveaux de l'enseignement, dans les écoles et collèges,
— La Musique comme activité extérieure à l'école.

La contribution à l'éducation musicale des moyens audio-visuels et des mass-media Radio et Télévision sera également étudiée.

Ce congrès étant le premier à avoir lieu dans la région méditerranéenne et sur le continent africain, des séances seront réservées à l'éducation musicale dans cette partie du monde :
— L'éducation musicale dans les pays méditerranéens,
— L'éducation musicale dans les pays africains.

Enfin, le congrès aura aussi pour but l'extension de la coopération entre l'I.S.M.E. et les autres associations internationales dont les activités se rapportent à la musique et à l'éducation.

RECHERCHE :

La Commission de la Recherche de l'I.S.M.E. organisera une séance entièrement consacrée aux développements récents de la recherche en éducation musicale.

LANGUES OFFICIELLES :

Les langues officielles du Congrès de l'I.S.M.E. seront l'Arabe, le Français, l'Anglais et l'Allemand. Pour la correspondance hors de Tunisie, on utilisera l'Anglais, le Français et l'Allemand.

FRAIS D'INSCRIPTION A L'I.S.M.E. :

Tous les participants au Congrès de l'I.S.M.E. doivent être à jour de leur cotisation pour l'année 1971 et doivent verser leur cotisation pour l'année 1972 (25 F) recouvrement début 1972, à la trésorière, Madame AMELLER, 82, rue du 22-Septembre, 92 - COURBEVOIE, Crédit Lyonnais ou C.C.P. La Source 31.793-52.

Les membres des groupes qui se produiront lors du Congrès ne sont pas soumis au paiement de cette cotisation.

FRAIS DE PARTICIPATION AU CONGRES :

Tous les participants au 10e Congrès de l'I.S.M.E., y compris les conférenciers, doivent payer un droit d'inscription de 6 dollars U.S. (ou l'équivalent de cette somme dans une monnaie convertible en dollars américains), au Comité Tunisien d'Organisation du Congrès.

Ce droit d'inscription sera acquitté lors du règlement définitif.

Les membres des groupes devant se produire au cours du Congrès, sont exemptés de ces droits d'entrée.

CONGRES I.S.M.E.
Carthage — Juillet 1972

12 juillet : départ de Paris à 12 h 30 - Arrivée à Tunis à 14 h 35
21 juillet : départ de Tunis à 18 h 15 - Arrivée à Paris à 20 h 50

Prix et conditions

du 12 au 21 juillet : Groupe minimum 10 personnes

Catégorie A	
Chambres à deux lits avec bain et air conditionné	**1 400 F** (870)
Supplément chambre individuelle	**345 F** (345)
Catégorie B	
Chambres à deux lits avec cabinet de toilette ou bain	**1 127 F** (595)
Supplément chambre individuelle	**200 F** (200)
Catégorie C	
Chambres à grand lit lavabo	**1 028 F** (495)
Supplément chambre individuelle	**160 F** (160)

CLOTURE DES INSCRIPTIONS :

Le 29 février 1972. Formulaire à adresser à Transatour Paris.

Toute inscription est reçue moyennant 300 F d'arrhes. Solde avant le 10 juin 1972.

Demander feuille de renseignements et d'inscription à :
Organisation : S.C.T.T.V. TRANSATOUR
34, rue de Lisbonne - 75 - Paris-8e
Tél. 522-83-37 - Lic. 183 A.

Deux excursions sont prévues après le Congrès.

RECITAL D'ORGUE

Eglise Saint-Thomas-d'Aquin (1, place Saint-Thomas-d'Aquin, Paris-7e, métro Bac), par **Michel CHAPUIS**, organiste de St-Séverin, **dimanche 27 février 1972, à 17 heures.**

Au programme : **Jean-Sébastien Bach.**

Prix d'entrée : **15** et **10 F** ; réduction : **7 F** ; garderie d'enfants.

CALENDRIER POUR LA SESSION DE 1972 DES EPREUVES DU C.A.E.M., 1re et 2e PARTIES

Première partie :

Vendredi 28 avril 1972 :
Composition française, de 8 heures à 12 heures.
Dictées musicales, de 15 heures à 17 heures.

Samedi 29 avril 1972 :
Epreuve d'harmonie, de 8 heures à 12 heures.
Composition sur l'histoire de la musique, de 14 heures à 18 heures.

Deuxième partie :

Jeudi 1er juin 1972 :
Composition sur l'histoire de la musique se rapportant aux œuvres du programme, de 8 heures à 12 heures.
Dictées musicales, de 15 heures à 17 heures.

Vendredi 2 juin 1972. — Composition d'histoire de la musique considérée dans ses rapports avec l'histoire de la civilisation, de 8 heures à 12 heures.

Samedi 3 juin 1972. — Epreuve d'harmonie, de 8 heures à 13 heures.

Les épreuves auront lieu uniquement à Paris.

Françoise GERVAIS

Professeur au
Conservatoire National Supérieur de Musique

ETUDE SUR WOZZECK [1] d'ALBAN BERG

ANALYSE MUSICALE DU IIIe ACTE

Scène I

(Thème, Variations et Fugue)

Contrairement à chacune des scènes de cet opéra, le rideau se lève, ici, dans un silence total. — Le THEME, de sept mesures (qui va donner lieu à sept variations et à une fugue) est composé de trois éléments thématiques **(ex. 13) :** 1°/ le motif initial **a,** traité

EX. 13

dès son entrée en imitations canoniques ; 2°/ le motif **b** qui, bien que très différent d'expression de **a,** s'y apparente cependant par son contour central, et en forme ainsi l'**amplification ;** 3°/ le motif **c** qui ne sera traité, dans les variations suivantes, qu'à l'état de **contour.**

Noter : les trois entrées de **a** (3-4-5) suivies d'une fausse entrée au cor (6), — la désinence séparée de **b** (trp. 7), — les trois répercussions du fragment central de **b,** d'abord à la voix de Marie (8) puis aux violons (fin 8 et fin 9) avec réduction progressive de leurs intervalles. — Noter aussi les deux styles du chant de Marie, l'un appliqué à la lecture de la Bible, l'autre attaché à ses propres invocations. — Remarquer enfin les caractères expressifs différents, mais tous également empreints de ferveur religieuse, des motifs **a, b** et **c.**

La 1re VARIATION, comme dans de nombreuses variations classiques, diffère peu du **thème,** dont elle comporte les mêmes dimensions. Elle en présente, en effet, tous les éléments, mais dans une autre disposition, surtout en ce qui concerne les hauteurs. A ce sujet, les trois entrées initiales de **a,** et la fausse entrée (qui, dans le **thème,** partaient toutes du même **sol 2**) en s'étageant ici à partir d'une région très aiguë, accentuent l'atmosphère spirituelle de cette scène.

2e VARIATION — Quoique resserrée dans le bref espace de deux mesures, cette variation contient, d'abord tous les éléments principaux du **thème** (même la désinence séparée de **b**). Remarquer, à ce sujet, comment les trois entrées de **a** du **thème** sont ici successivement étalées et enchaînées dans une ligne mélodique unique **(ex. 14).** — De plus, dans la voix

EX. 14

de Marie (14) passe un fugitif souvenir du thème du Laendler (symbole musical du « péché de Marie »), — et quatre notes de cor (les dernières de cette variation) rappellent brièvement, mais avec force, l'un des motifs du premier acte : la mélodie des paroles « sans la bénédiction de l'Eglise », dont l'évocation est ici particulièrement tragique. Il est, en effet, question de l'enfant dans les variations qui viennent.

3e VARIATION — Dans celle-ci apparaissent des procédés de développement : 1°/ dans les trois premières mesures, superposition de trois entrées de **a** en valeurs brèves (cordes, puis hb.) avec cette même figure en valeurs longues (harpe) ; 2°/ ensuite, allongements mélodiques de **b** (sans son anacrouse) et de **c,** tous deux en superposition (23-25). — De plus, des secondes mineures harmoniques, martelées deux par deux (19-22) rappellent exactement les passages du deuxième acte où Marie parlait à son enfant. Et ici, comme dans l'acte II, les secondes mineures forment le complément d'un ensemble de tierces mineures, pour constituer le développement harmonique des deux intervalles du thème de Marie.

4e VARIATION — La technique de variation est ici beaucoup plus approfondie que dans les pièces précédentes. — Les six notes de la mélodie initiale du **thème (ex. 15)** se font de nouveau entendre, les quatre premières dans la voix de Marie (avec renverse-

EX. 15

(1) Voir « L'E.M. », n°s 183 et 184, déc. 1971 et janv. 1972.

ment du premier intervalle, préfigurant le futur thème de la fugue) ; les deux dernières, par procédé de dislocation, sont condensées sous forme d'une tierce mineure, diffuse dans l'accompagnement de l'orchestre dès le début de la variation.— De plus, la mélodie du cor, succédant au **sol** de la trompette (son 1 de **a**) fait entendre, d'abord les sons 2-3-4 de **a**, puis chacune des notes différenciant les trois entrées de **a** dans le **thème** (26-28) [Revoir au besoin l'ex. 14]. — Enfin, l'entrée de la contrebasse (29-32) avec ses trois tritons descendants, évoque le thème de « Marie morte » (thème E).

5e VARIATION — La mélodie du cor, qui, pendant toute la variation, fait entendre à la suite les trois éléments thématiques **a**, **b** et **c**, est harmonisée en langage tonal (en **fa mineur,** ainsi que le précise l'**armure).** Il y a lieu de noter, dans cette mélodie, non seulement les modifications subies par les motifs **b** et **c,** mais la nouvelle signification expressive de ceux-ci dans les circonstances dramatiques présentes. En effet, tandis que Marie raconte à l'enfant l' « histoire de l'orphelin », l'orchestre (composé pour l'essentiel de cordes très divisées) avec des sonorités et des inflexions d'une déchirante douceur, dit, comme en un monde onirique, l'adieu suprême de Marie à son enfant.,

6e VARIATION — Celle-ci est scindée en deux parties très différentes. La première (40-41) est la stricte continuation, à tous points de vue, de la variation précédente, alors que dans la seconde partie (42-44) le langage tonal est abandonné, les cordes disparaissent, les cuivres dominent, et le texte, laissant le « récit de l'orphelin » en suspens, évoque l'absence de Wozzeck (dont le thème surgit fin 44). — Dans cette 6e variation, tous les éléments thématiques habituels figurent, mais **c** est réduit à cinq notes (trb., 42-43).

7e VARIATION — Celle-ci est très particulière en ce sens qu'elle constitue, en même temps qu'une variation, l'introduction de la double-fugue qui va suivre. — En tant que variation, elle présente 1°/ un reste infime de **a :** la quinte juste grave des trois dessins ascendants initiaux (45-47). (On a déjà vu cette même quinte juste aux mesures 25-26) : 2°/ le motif **b,** annoncé par la clarinette et déployé dans le chant de Marie ; 3°/ le motif **c** très modifié (basses, 49-51).

En tant qu'introduction à la fugue, le rôle de cette pièce est plus considérable car elle prépare et annonce très directement les deux sujets de ladite fugue **(ex. 16)** dont le premier sujet (A) issu de **a,** tracera une sorte d'escalade, tandis que le second sujet (B) issu du centre de **b,** se caractérisera d'abord par son accent descendant initial. Or, toute la 7e variation repose sur ces deux mouvements, les trois élans des mesures 45-57 étant suivis d'un groupe d'accents descendants de deux notes (49-51). — De plus, presque toutes les notes du futur sujet A sont contenues, par transposition, dans les trois élans initiaux, ainsi que le démontrera l'**exemple 17.**

EX. 16

Sujet A

Sujet B

EX. 17

Sujet A transposé

Cette analyse du Thème et Variations serait incomplète si l'on ne prenait soin, à chaque page, d'observer comment la musique, dans chacun de ses instants, non seulement reflète fidèlement le texte littéraire, mais en épouse jusqu'aux aspects dramatiques et psychologiques les plus cachés.

FUGUE — Tout d'abord, il faut examiner attentivement le sujet principal A, en constatant que, si son aspect général est préfiguré par le motif **c,** les neuf notes qui le composent forment le résumé schématique des quatre premières mesures du **thème.**

1°/ **Exposition du sujet A** (52-56) avec cinq entrées, une par mesure (la première à la voix à demi chantée de Marie). Remarquer la ligne vocale pendant ces cinq mesures : ses agrandissements progressifs d'intervalles, la façon dont elle passe graduellement du sujet A au sujet B, et le rapprochement direct qu'elle fait du motif **b** des variations (56) avec le sujet B (57-59).

2°/ **Exposition du sujet B** (57-62) avec quatre entrées. — Fugitive apparition du sujet A par diminution (en doubles-croches ; clar., 59).

3°/ **Combinaison des deux sujets** (62-67). — Le sujet A paraît : mesure 63, deux entrées en canon (cordes graves, puis instr. à vent), — mesure 64 : deux entrées en canon par diminution (en doubles-croches) la première aux hautbois, la seconde par mouvement contraire aux basses, — mesure 66 : une entrée (partie grave de l'orchestre).

Le sujet B paraît : fin mesure 62 (cordes), — mesure 64 (cuivres), — fin mesure 65 (bois). Dans cette dernière entrée, le sujet B est modifié, rythmiquement surtout, et sa terminaison (les quatre croches centrales de la mesure 67) est présentée de telle manière que, par son contour, elle s'assimile à la tête du sujet A des futures mesures 69-70.

A partir de la seconde moitié de la mesure 63, les sujets commencent à se présenter en doubles, triples ou quadruples notes.

4°/ **Eliminations et terminaison** (fin 67-72). — La fugue amorçant sa retombée, la mélodie se fragmente en brèves séquences entrecoupées. Au cours de cette section, un vague rappel se dessine des deux courbes qui suivaient, dans le chant de Marie, l'exposition du sujet A (53-54 — ici : 68-69, partie supérieure).

Aux mesures 69-70, superpositions des têtes des deux sujets A et B, le sujet A retrouvant la forme préalable du motif **a.** — Chose importante, le rappel terminal des trois entrées du motif **a** du **thème,** avec leurs notes différentielles (Vlc et cor, 69) — Trp., puis vlc, 70) achève de resserrer les liens qui rattachent cette **fugue** au **thème et variations.**

La fugue se termine par le rappel de la fin de la mesure 6 : deux arpèges, croisés en directions contraires, des deux accords parfaits majeurs sur **ré** et sur **mi bémol.** Au-dessous, un **si** très grave est tenu par les contrebasses. Cette note surajoutée, loin de constituer la « basse » des deux accords, leur est en réalité étrangère et projette sur eux comme une ombre. Elle appartient déjà à la scène qui va suivre.

On pourrait comparer entre elles les deux fugues contenues dans cet opéra, en considérant que, si leur seul point commun réside dans la trame solide et serrée, autant qu' « expressive » de leur écriture, leurs deux caractères diffèrent radicalement. Celle du second acte est une fugue « de théâtre » (du meilleur, s'entend) ; figurant une action scènique assez animée, elle est elle-même riche de motifs-personnages et autres, autant que fertile en rebondissements et incidences. Celle du troisième acte, au contraire, n'a **aucun** rapport avec le plateau de scène, son « théâtre » étant d'ordre exclusivement spirituel. Et sa courbe très ample, mais unitaire et pure, est jetée — comme le soupir, le cri, la prière — d'une seule haleine.

Quant à l'interlude des mesures 62-72, il est unique dans tout l'opéra en ce sens que, loin de n'être qu'une « continuation », sa musique, ignorant le mouvement du rideau, mène sereinement la fugue, alors en pleine ascension, vers son point d'apogée. Cette continuité accuse encore la nature, toute intérieure et spirituelle, du **lieu réel** de l'action.

Couronnant le **Thème et Variations** au climat de ferveur candide, cette page grandiose constitue le haut sommet, à la fois affectif et spirituel, de toute l'œuvre.

SCENE II

(Construction sur une note)

Le principe structurel de cette pièce consiste dans la nette séparation de la Note choisie : le **si,** et des onze autres notres. C'est-à-dire que, soit à un groupe d'instruments, soit à l'un seul d'entre eux, soit à la voix, est confiée la Note, laquelle fait alors généralement défaut dans les autres parties (où elle ne figure que rarement et toujours très discrètement).

1re PARTIE (73-96) — Examinons d'abord le comportement du **si** dans cette première partie.

1°/ (73 et suiv.) Immobile, sous forme de pédale grave tenue, il ne se fait guère remarquer. Parcouru comme d'un bref frisson (commencé par le **fa** de la clarinette basse, fin 75) terminé par une trille (76-77) il reprend son immobilité et sa place dans le grave (fin 77).

2°/ (80 et suiv.) Il commence à onduler sur lui-même, en même temps qu'il se manifeste par des notes répétées (80-82) qui se terminent par une descente vers l'extrême-grave. Là, saisi d'une agitation croissante (83-84) il exécute quelques bons, de plus en plus grands, avant de s'élancer résolument vers l'aigu (85).

3°/ (86 et suiv.) Le voici maintenant accroché dans l'extrême-aigu des violons, de nouveau immobile (86-91) mais pas pour très longtemps.

4°/ (91 et suiv.) Partant de ce point haut, il franchit trois descentes en sauts d'octaves, chacune de plus en plus courte d'un octave (91 - début 92). Ensuite, manœuvre identique en sens inverse à partir d'un **si** grave (fin 93 - 95) ; après trois escalades également décroissantes, la Note initiale de celles-ci est reprise une dernière fois, seule, par la voix de Wozzeck (96). — Dans cette quatrième et dernière section, la Note semble ne parcourir un si grand espace, puis le diminuer progressivement, que pour mieux viser son point de chute, qui est le **si** de la voix de Wozzeck.

Dans toute cette première partie, l'écriture musicale adopte souvent des procédés debussystes, comme : dessins brefs évoluant par reprise des mêmes notes (ex. : mes. 74, 92-93) ou revenant à leur note de départ (ex. : mes. 75-76) ; mouvements contraires simultanés (ex. : mes. 76, 80, 91, 95) ; espacements assez grands ménagés dans l'échelle sonore harmonique (ex. : mes. 74, 78-79). Cette sorte d'écriture suggère efficacement l'espace réel de plein air et les rumeurs assourdies de la nature nocturne, dont l'atmosphère est évoquée surtout dans le début de cette scène.

Tandis que les deux personnages devisent avec une tranquillité grave, l'orchestre, dont la diversité des volumes, des vitesses et des combinaisons de timbres, est très grande, en des sonorités d'une douceur étrange, presque irréelle, tantôt dessine le décor, tantôt paraît donner de discrets et mystérieux signaux, parfois même semble soupirer et gémir.

De nombreux passages méritent d'être signalés à ce point de vue, dont les suivants :

1°/ le demi-silence des mesures 73-74, où l'agogique capricieuse de brefs dessins évoque la palpitation de la vie sylvestre nocturne ; — 2°/ les inflexions sensibles des cordes aux mesures 76-77 (qui présentent d'ailleurs une vague ressemblance avec les deux courbes de la voix de Marie de 53-54) dont la tendresse semble évoluer vers une pitié désolée ; — 3°/ l'atmosphère très particulière des mesures 79-81 où une fraîcheur sombre, profonde et calme, est sug-

gérée avec un minimum de moyens : tam-tam **pianissimo** sur le **si** de contrebasse, descente « en escalier » des bois graves, « mouvement immobile » des hautbois et cors, ponctué du minuscule **si** aigu répété des violons (insecte nocturne ? ou battement du temps qui fuit ?). Ces note répétées qui passent des violons (81) au cor (82), reprises ensuite par le xylophone (92) paraissent chargées d'une discrète, mais sinistre signification (leur dernier terme sera le **si** martelé des timbres au moment du meurtre) : — 4°/ la nervosité soudaine, inquiétante, de l'orchestre (83-84) vite démentie par le contraste de douceur des cordes dans les mesures suivantes ; — 5°/ les trois sonneries de cors (91-92) dont la réitération concrétise une décision irrévocable, fatale, — et l'extraordinaire silence presque total qui succède (92) où la pieuse inflexion résignée de la voix de Marie prend tout son sens, répercutée par la harpe au-dessous du froid battement du xylophone ; — 6°/ enfin, les accents douloureux et plaintifs des cordes (93-95) qui, mettant en relief les intervalles de son thème, semblent pleurer la triste destinée de Marie.

Au point de vue thématique, il faut noter :

1°/ la note **si** elle-même (dont les variations constituent toute cette scène) qui est la note de basse — et note terminale — du thème de « Marie morte » (thème E), lequel n'est jamais transposé ;

2°/ le triton **si-fa,** appartenant au même thème, dont l'harmonie est établie par les cuivres dès la première mesure de la scène ;

3°/ ce même triton **si-fa** présenté sous forme de mélodie ornée, par la clarinette basse (75-76) ;

4°/ la parenté du motif en triolets (80-81) et surtout du solo de contrebasse (84-85) avec le thème J (« l'idée fixe ») ;

5°/ la partie supérieure des violons (87-88) qui exploite les intervalles du thème de Marie (thème D) puis, après une très fugitive allusion au motif du Laendler (associé à l'idée de « péché ») (88, quatre premières notes) crée une équivoque entre les deux thèmes de Marie et du Couteau (88) ;

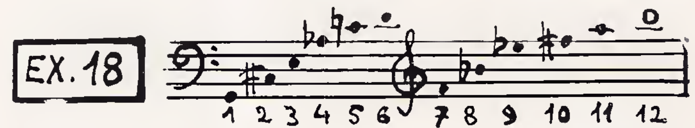
6°/ le rappel du sujet A de la fugue (harpe, puis voix de Marie, 92-93) ;

7°/ le développement des deux intervalles du thème de Marie (parties extrêmes des cordes, 93-95) ;

8°/ la terminaison de cette mélodie par la note **fa** (partie supérieure), suivie de la voix de Wozzeck qui prononce, dans le silence absolu de l'orchestre, la note **si.** Ainsi s'établit de nouveau le triton fatidique qui a étayé le début de la scène.

2e PARTIE (97-108) — L'écriture musicale et orchestrale diffère profondément entre les deux parties qui composent cette scène, l'orchestre de la première partie contribuant souvent au **décor,** alors que celui de la seconde partie est un orchestre d'**action.**

Cette seconde partie, dont le début coïncide avec le lever de la lune rouge, est inaugurée par quatre entrées en canon, progressivement resserrées, des cuivres (trombones continués dans leur aigu par les trompettes). Le motif qu'ils exécutent est constitué comme une série dodécaphonique **(ex. 18).** Tandis que



le son 12 **(si)** est attaqué et tenu par les cordes (97-100) chacune des entrées de cuivres s'immobilise, l'une après l'autre, sur une note tenue, formant ainsi un accord composé respectivement des sons 11, 10, 9 et 8. Une cinquième et dernière entrée de ce même motif, très rapprochée de la quatrième, est attaquée par la voix de Marie (sons 1 à 6) et continuée par la voix de Wozzeck (sons 7 à 12) lequel, mettant ainsi pour la première fois la Note en évidence dans un registre aigu, semble donner le signal du meurtre.

Aussitôt, le **si** tenu des cordes passe aux timbales (101) qui, dans un énorme **crescendo-decrescendo,** vont le marteler pendant six mesures sur une cadence de noires égales. A cette même mesure 101, l'accord toujours tenu des cuivres est repris par des instruments au timbre percutant, qui lui font exécuter un rapide mouvement de va-et-vient en lequel sont répétées les dernières notes chantées par Marie (« Was zitterst ». Cette vitesse subite, évocatrice de frénésie démentielle, fait ici un terrifiant contraste avec la tranquillité des pages précédentes. — Ensuite, un rythme caractéristique, formé de quatre durées (deux longues, une brève, une longue) apparaît par trois fois, chaque fois varié : 1°/ mesure 102 (trb.) ; 2°/ même mesure (voix de Wozzeck : « Ich nicht, Marie ») : 3°/ mesure 103 (trb.). Ce rythme préfigure le futur thème rythmique **(Hauptrhythmus)** de la scène suivante. Et à ce même passage (103), l'intervalle ascendant, trois fois répété, de quarte juste (trb.-hb.-trp.) accompagnera également l'accusation de Wozzeck dans la scène qui va suivre. — Toujours à cette même mesure 103, le triton **fa-si** est mis encore en évidence : le **fa** formant l'axe du chant de Wozzeck (102-103) et le **si,** hurlé par Marie en un intervalle de deux octaves.

Entre l'instant où Marie est frappée par Wozzeck et celui où elle meurt — moins de trois mesures — une quantité de brefs et rapides rappels thématiques se produisent, bousculés les uns sur les autres, en une cadence accélérée. Ce sont : 1°/ (2e moitié 103, cordes) un motif qui semble, par son rythme surtout, rattaché au thème C, mais qui est ici l'exacte reproduction de celui apparu aux mesures 462 et 467-468 du premier acte (donc, relativement lié à Marie) ; — 2°/ (début 104, cordes et cors) les approches de la Marche militaire (v. Acte I, 327-328 et suiv.) ; — 3°/ (id. 2de noire, fl.) six notes de la Berceuse (v. I, 372) ; — 4°/ (104, quatre dernières noires, violons) Marie à son miroir (v. II, 6-9) ; — 5°/ (104, dernière noire - début 105, trb. et bois graves) Marche militaire (v. I, 334) ; — 6°/ (105-106), 1ers violons) Thème de Marie (thème D) suivant une ligne descendante, tandis que la basse, ascendante, poursuit, pendant presque toute

la mesure 105, les éliminations du motif de la Marche militaire.

A la mesure 106 — en stricte coïncidence avec l'instant de sa mort — apparaît le thème de « Marie morte » (thème E), et la percussion décroissante du **si** des timbales vient alors se perdre dans le balancement des basses. — Ce thème, déjà entendu plusieurs fois au cours du premier acte (la basse toujours exécutée par la harpe) apparaît ici dans son ampleur maximale avec l'échelonnement, déployé sur quatre octaves, des trois timbres qui, pour la première fois, se succèdent (cuivres, flûtes, harmoniques de violon) et les doubles-notes profondes de la harpe.

Le motif de Wozzeck (thème A') en registre grave, suivi de deux éliminations en descente (107-108, bassons) accompagne la fuite du meurtrier.

(à suivre)

EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE

LES MUSIGRAINS (pour jeunes de 12 à 17 ans)

Jeudi 10 février 1972, à 14 h 30 - Théâtre des Champs-Elysées :

CHANTS ET DANSES DE GEORGIE

avec le groupe « Merani »

RENCONTRES CHORALES INTERNATIONALES DE MONTREUX

Ayant appartenu, en 1971, au jury du concours de ces Rencontres et, de ce fait, ayant eu à juger de nombreuses chorales de différentes nations, je m'en voudrais de ne pas attirer l'attention de tous nos amis lecteurs, chefs de chorales diverses sur l'immense intérêt artistique de semblables Rencontres, toutes marquées par l'enthousiasme, la bonne humeur, la cordialité et, surtout, par l'amour de la musique.

L'enjeu du concours comporte deux prix offerts par la Ville de Montreux, l'un de F. 4 000 attribué par le jury, l'autre de F. 1 000 décerné par le public, ces concours se présentant sous forme de concerts publics. En outre, un prix spécial peut être attribué au meilleur chœur d'enfants.

Aucune contrainte, adhésion à un quelconque règlement n'existent de même qu'aucune élimination.

Seule condition : présenter un programme cohérent, varié et artistique de 20 à 30 minutes. Non imposé, ce programme est donc laissé à l'initiative des chefs de chœurs. Ainsi, les programmes de 1971 couvraient toute l'histoire de la musique depuis le 16e siècle jusqu'à nos jours (folklore, œuvres originales tant profanes que religieuses).

Il s'agit, en définitive, de la part de la Ville de Montreux, de la « Chanson de Montreux » et de l'Office du Tourisme, d'un effort des plus méritoires en faveur de la musique chorale et de sa diffusion comme de son interprétation. Chacun doit y être sensible et répondre à de telles initiatives par une adhésion enthousiaste.

En 1972, du 5 au 9 avril, se dérouleront les 9es Rencontres.

La plupart du temps, les concours ont lieu en soirée au théâtre du Casino. De ce fait, les participants sont libres dans la journée et peuvent donc se livrer aux joies du tourisme et Dieu sait combien le site s'y prête ! De jeunes Montreusiennes facilitent le séjour des groupements puisque chacun d'eux se trouve, en quelque sorte, parrainé par une de ces jeunes filles.

En France, existent de très nombreux ensembles. Une belle occasion leur est offerte de se faire connaître, apprécier et consacrer. Qui ne serait tenté ?

Pour tous renseignements, s'adresser à l'Office du Tourisme, Montreux (Suisse) - Tél. : (021) 61 33 84 ou à Monsieur Paul-André Gaillard, avenue Général-Guisan - CH 1009 Pully/Lausanne.

André MUSSON.

CENTRE MUSICAL INTERNATIONAL D'ANNECY (France)

6e Session du 13 mars au 8 avril 1972

Cours d'interprétation instrumentale et de virtuosité - Cours de musique de chambre - Cours d'analyse harmonique - Conférences - Concerts.

Cours et concerts : flute, Roger Bourdin - guitare, Oscar Cacérès - violon, musique de chambre, Joseph Calvet - violoncelle, Reine Flachot - clavecin, Isabelle Nef - piano, Eliane Richepin.

Conférences : Henri Bruun - Charlotte Mac Jannet.

Analyse harmonique : A. Dommel-Dieny.

Renseignements et inscriptions : Centre Musical International d'Annecy, 10, rue Jean-Jacques-Rousseau - 74-Annecy (France) Tél. : (79) 45-43-06.

Jacques ALLIN
Professeur au lycée Turgot, Paris
et à l'Ecole Normale de Musique

Camille SAINT-SAËNS

LE ROUET D'OMPHALE

Partition : Editions Durand

Discographie : Decca - Orchestre de la Suisse Romande dirigé par E. Ansermet. A.C.L.37.

L'auteur. — Presque ignoré de nos jours, par une bonne partie du public, qui ne connaît guère de lui que son « Carnaval des animaux », critiqué par nombre de spécialistes pour son « académisme », et sa sécheresse de caractère, il a pourtant présidé pendant quatre-vingts ans à l'évolution musicale de la France, en tant que **compositeur, pianiste, organiste,** ou simplement « **homme d'action** », et a eu le remarquable mérite de donner à notre pays une **place de choix sur la scène internationale,** en ouvrant la voie à des compositeurs tels que Debussy ou Ravel.

Il est **né à Paris,** le 9 octobre 1835, et manifesta des dons si précoces qu'on l'a souvent comparé au jeune Mozart pour sa finesse d'oreille et sa mémoire musicale. Ce fut en effet un **« enfant prodige »** aussi surprenant que son illustre prédécesseur : dès l'âge de quatre ans, il jouait correctement du piano ; à cinq ans, il composait déjà, si bien que, deux ans plus tard, sa mère le confiait à **Stamaty,** professeur de piano, grâce auquel le jeune musicien donnait, à **onze ans, son premier concert** salle Pleyel, concert au cours duquel il exécutait à la perfection un concerto de Mozart !

A treize ans, il **entre au Conservatoire,** dans la classe d'orgue de **Benoist,** puis dans la classe de composition d'**Halévy.** C'est aux alentours de 1848 qu'**il rencontre Liszt,** qui suscite son admiration, non seulement comme pianiste, mais également comme compositeur.

Quelques années plus tard, débute sa véritable carrière, d'abord, en 1853, comme **organiste à Saint-Merry,** puis en 1857, et pendant vingt ans, comme **organiste à La Madeleine.** Sa notoriété, bien que souvent remise en cause par des musiciens moins habiles que lui, lui permet de **voyager beaucoup,** notamment en Allemagne, où il retrouve **Liszt à Weimar.** C'est ainsi que son opéra « SAMSON et DALILA » peut être créé dans cette ville en 1877, grâce à l'amitié du musicien allemand.

Entre temps, Saint-Saëns avait été **professeur à l'école Niedermeyer,** où il avait formé des élèves tels que FAURE, MESSAGER, ou l'organiste GIGOUT. Puis, épisode important dans sa vie, il avait en 1871 participé à la **fondation de la « Société Nationale de Musique »,** qui avait pour but de défendre la jeune musique française (avec pour devise « ARS GALLICA »). Fondée en collaboration avec, entre autres, **Alexis de Castillon,** cette société fut à l'origine de bien des chefs-d'œuvres (le « Prélude à l'après-midi d'un faune » de Debussy y fut joué en première audition en 1894), et mit **un terme à la vogue un peu trop exclusive de Wagner** en France.

Toute cette activité fait de Saint-Saëns un **homme mondialement connu,** qui donne des concerts en France ou à l'étranger et qui, jusqu'en 1920, fera preuve d'un talent réel d'exécutant, au piano ou à l'orgue.

Ouvert à toutes les formes d'art, il s'est intéressé également à la philosophie, au théâtre, à l'archéologie, à la peinture, etc., et manifestait des dons certains de caricaturiste et d'écrivain.

Il **meurt à Alger en 1921,** et Paris lui fait des obsèques nationales dans le cadre de l'église de la Madeleine, où il avait été si longtemps organiste.

L'œuvre de Saint-Saëns.

Elle est extrêmement **diversifiée,** mais porte l'empreinte d'une **rare perfection formelle,** et particulièrement d'un dosage savant des instruments, allié à une **clarté** et une **limpidité** remarquables dans les œuvres orchestrales.

Il a écrit **12 opéras** (dont « Samson et Dalila », « Henry VIII » et « Etienne Marcel ») des **compositions religieuses** (dont un requiem et 36 motets) des **œuvres chorales, 5 concertos pour piano, plus de 100 mélodies** et, dans le domaine strictement orchestral, **3 symphonies** (la 3e, avec orgue, est remarquable), et **des poèmes symphoniques à la manière de Liszt :** « Le rouet d'Omphale », « la danse macabre », « Phaéton » et « la jeunesse d'Hercule ».

Saint-Saëns et le poème symphonique.

On sait que le poème symphonique est une œuvre pour orchestre **illustrant un argument littéraire ou une légende.** C'est donc de la **musique à programme.**

Dans ce domaine, **Berlioz** avait ouvert la voie en 1830, avec sa célèbre « **Symphonie fantastique** ». Mais il s'agissait encore d'un morceau tributaire dans sa forme de la coupe propre à la symphonie et non d'un véritable poème symphonique, c'est-à-dire d'un morceau d'un seul tenant.

On peut dire que c'est Liszt à qui revient le mérite d'avoir fixé la forme de manière définitive avec « Les Préludes », « Mazeppa », « Ce qu'on entend sur la montagne », etc. Mais c'est bien à Saint-Saëns que revient l'idée d'avoir suivi Liszt dans cette voie, et d'avoir révélé cette possibilité à la France.

« Des critiques ont dit, remarque Saint-Saëns, que la musique à programme était un genre inférieur : l'important est que ce genre, ensemble de mouvements différents, dépendant les uns des autres et découlant d'une idée première... qui s'enchaînent et forment un seul morceau, nous ait valu de belles et grandes œuvres. »
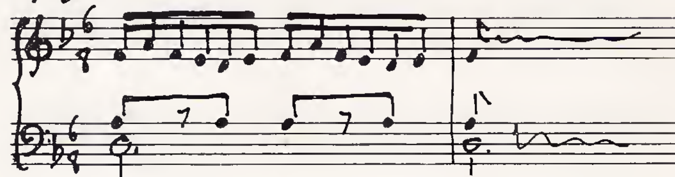
Voilà pourquoi, en six ans, de 1871 à 1877, Saint-Saëns écrit ses quatre poèmes symphoniques. Voilà pourquoi, sans doute, **César Franck** écrit à son tour des œuvres telles que « Le chasseur maudit », « Les Eolides » ou « Psyché », et **Paul Dukas** son célèbre « Apprenti sorcier ».

Genèse du « Rouet d'Omphale ».

C'est **le premier en date** des 4 poèmes symphoniques de Saint-Saëns. Il date donc de 1871. Ecoutons Jean Bonnerot, qui a bien connu Saint-Saëns, raconter comment celui-ci a eu l'idée d'écrire un morceau sur ce sujet.

« L'idée lui en avait été fournie par un **beau rouet d'ébène** qu'il avait admiré dans le **salon d'une jolie femme.** Le lendemain de ce jour, visitant l'atelier du **peintre Cabanel**, qui l'avait invité à voir sa « **Vénus** », encore sur le chevalet, il était émerveillé par le coloris de ce tableau, la carnation de cette chair et la sensualité qui s'en dégageait. Le poème se construisait inconsciemment dans son esprit. Déjà, à la vue du Rouet, il avait entendu le thème qui fut le prétexte choisi de l'œuvre et lui donna son rythme et son allure ; le poème symphonique naquit un jour de l'union de ces deux souvenirs et de l'harmonie de ces deux visions. La première exécution eut lieu **à deux pianos, salle Erard**, le jeudi 7 décembre 1871, au premier concert des élèves de musique vocale d'ensemble de Pasdeloup. **Augusta Holmès,** à qui le morceau est dédié, devait le jouer avec l'auteur, mais fut remplacée, au dernier moment, par Alexis de CASTILLON (le secrétaire de la « Société Nationale »). **L'œuvre avec orchestre** fut donnée **le 9 janvier 1872, à la Société Nationale** et, le 14 avril suivant, **aux Concerts Populaires.** L'accueil ne fut pas enthousiaste : il y eut de l'étonnement et l'on s'abstint presque d'applaudir. »

Qu'il nous soit permis d'ajouter que le mécanisme du rouet est tout à fait favorable, grâce au rythme continu qu'il engendre, à l'éclosion d'un thème musical. Saint-Saëns avait certainement dans l'oreille le fameux lied « **Marguerite au Rouet** » de **Schubert,** dans lequel celui-ci utilise également 6 double-croches par temps **(Exemple I)** et — **pourquoi pas ?**



— la chanson du « Roi de Thulé » extraite de « La damnation de Faust » de Berlioz, datant de 1846, ou celle du « Faust » de Gounod, datant de 1859.

Le sujet.

A l'évidence, d'après ce que vient de nous dire Jean Bonnerot, Saint-Saëns ne s'y intéresse que dans la mesure où il lui suggère un morceau. Tout de même, on peut se poser la question : **qui était Omphale ?**

La mythologie nous apprend qu'elle était reine de LYDIE, et qu'elle avait épousé Hercule après avoir forcé celui-ci à filer à ses pieds comme une femme. C'est peu pour construire un morceau. Mais écoutons Saint-Saëns lui-même :

« Le sujet de ce poème symphonique est la **séduction féminine,** la **lutte triomphante de la faiblesse contre la force.** Le ROUET n'est **qu'un prétexte,** choisi seulement au point de vue du rythme et de l'allure générale du morceau.

Les personnes que la recherche des détails pourrait intéresser verront à la lettre **J,** Hercule gémissant dans les liens qu'il ne peut briser et, à la lettre **L,** Omphale raillant les vains efforts du héros. »

Grâce à deux lettres figurant dans la partition d'orchestre, **Saint-Saëns nous suggère donc simplement deux points de repère,** et il nous explique que le sujet mythologique ne l'intéresse que dans la mesure où il lui permet d'évoquer musicalement le triomphe de la séduction féminine. Il ne faut donc pas nous attendre à trouver dans ce morceau des épisodes bien précis pour lesquels la légende nous fournirait les explications nécessaires. Mais cela n'est pas nouveau. Qui donc serait capable, en suivant fidèlement le texte des « Méditations » de Lamartine, d'expliquer correctement « Les préludes » de Liszt, qui en sont pourtant « l'adaptation » ?

Bornons-nous à remarquer le **caractère assez « symboliste »** dont Saint-Saëns interprète le mythe d'Omphale et d'Hercule. Notons aussi, au passage, que ce sujet semble passionner suffisamment le compositeur pour qu'il l'exploite à nouveau en 1877 sous

un autre titre : qu'est-ce donc en effet que « Samson et Dalila », sinon, une fois de plus, le triomphe de la séduction féminine, et de la faiblesse contre la force ?

Ecriture du « Rouet d'Omphale ».

L'orchestre utilisé ici par Saint-Saëns est l'orchestre symphonique habituel pour l'époque. Il est constitué :

— **pour les vents :** d'une petite flûte, deux grandes flûtes, deux hautbois, deux clarinettes en la, deux bassons, quatre cors, deux trompettes et trois trombones ;

— **pour les percussions :** de deux timbales, une cymbale (frappée avec un tampon) un triangle, une grosse caisse (frappée avec des baguettes de timbale) ;

— **pour les cordes :** d'une harpe et du quintette à cordes habituel : premier violon, deuxième violon, altos, violoncelles et contrebasses.

Le matériel thématique fait appel essentiellement à trois éléments :

1° **Le motif du rouet,** en sextolets, qui jouera le rôle de **refrain,** et reviendra systématiquement, la **forme adoptée** étant **celle du rondeau.** (Le rondeau, en musique, donne lieu à plusieurs couplets différents séparés par le retour d'un même motif, ou refrain) ;
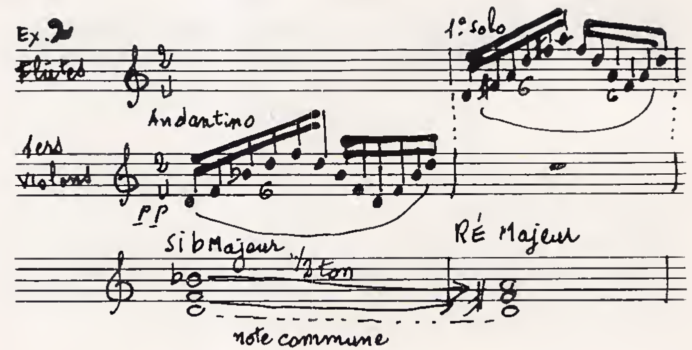
2° **Un thème correspondant à la séduction féminine,** que nous appellerons **thème I,** et que nous entendrons trois fois avec des variantes ;

3° **Un thème traduisant les gémissements d'Hercule,** que nous appellerons **thème II,** et qui sera repris ensuite, **déformé,** pour traduire les **railleries d'Omphale.**

ANALYSE DU « ROUET D'OMPHALE ».

Le morceau, dont la mesure est 2/4 au début, commence pianissimo, par un **dialogue en sextolets** entre les premiers violons et les flûtes. Le mouvement du rouet est donc lancé, et d'une façon très caractéristique de l'écriture de Saint-Saëns : les violons jouent **un arpège de si bémol majeur,** les flûtes **un arpège de ré majeur.** Cela crée un balancement, un caractère d'oscillation tout à fait réussis, la note **ré** étant commune aux deux arpèges, et les deux autres notes de chaque arpège donnant lieu à un déplacement qui n'est que d'un demi-ton **(Ex. 2).**

Peu à peu, en même temps que le mouvement s'accélère, le dialogue se simplifie pour ne plus être qu'une **alternance de deux notes conjointes** (ré et mi), et cette fois entre les premiers et les deuxièmes violons (**mesure 13**). La clarinette et la flûte peuvent alors jouer des broderies, changeant à chaque fois d'un demi-ton, et créant une atmosphère **d'incertitude to-**



nale prouvant que le rouet n'est pas encore complètement lancé.

Il l'est manifestement à la **mesure 25** (lettre **A** de la partition), sur un **accord de septième de dominante** dont **mi** est la note de basse, la tonalité du morceau (**la majeur**) apparaissant pour la première fois clairement. **Ainsi débute le refrain** du poème symphonique, refrain qui est encore un dialogue entre les premiers et les deuxièmes violons, sur une pédale de **mi,** donnant lieu à des **arabesques mouvantes et gracieuses,** dont la première note est souvent une appoggiature (note étrangère à l'accord et souvent ici un demi-ton audessous de la note réelle). Cependant, les bois (basson, clarinette, puis hautbois) et les cors créent un

martellement rythmique qui reviendra souvent dans la partition, et qui est constitué de deux croches suivies d'un demi-soupir (**Ex. 3**).

Ex. 3 (refrain)

Puis, les instruments à vent disparaissent, et laissent uniquement dialoguer les premiers et deuxièmes violons, pour aboutir au **thème de la séduction féminine** (mesure **43** ou lettre **B**), joué par les premiers violons et les flûtes sur des double-croches des altos. (La mesure est maintenant 6/8). Ce thème de huit mesures, dont **l'élégance raffinée** est encore très caractéristique de l'auteur, est traité symétriquement dans son développement de huit en huit mesures. **Très chromatique** au départ, sans doute pour évoquer la **sensualité d'Omphale,** il est d'abord en la majeur ; il nous oriente ensuite vers **do dièse mineur** puis, sur **des batteries binaires** (4 double-croches) des bois, vers la dominante : **mi majeur.** (**Ex. 4**).

Ex. 4 (Thème I)

Le refrain peut alors revenir (mesure **91** ou lettre **D**), et nous ramener tout naturellement en la majeur.

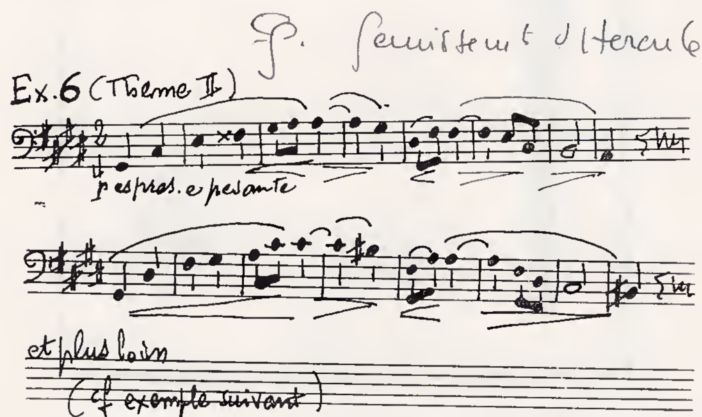
Mais, Omphale ne s'étant peut-être pas montrée assez pressante, le **thème I, thème de la séduction, revient** à la mesure **107** (lettre **E**) et, cette fois, **sous formes de syncopes** qui suppriment donc presque tous les demi-soupirs, et qui semblent évoquer le **caractère doucereux et faussement passionné de la séductrice.** Ce thème, traité différemment, est d'ailleurs plus lyrique sous cette forme (notez l'écriture divisée des premiers violons en octaves). Il est aussi plus mouvant du point de vue tonal puisque, de la tonalité principale, il conduit à do majeur, puis à mi mineur pour revenir à nouveau à do majeur. (**Ex. 5**).

Ex. 5 (Thème I en syncopes)

C'est dans cette tonalité que revient **le refrain,** avec la même facture et les mêmes caractéristiques, mais très modulant : de **do majeur** à **mi bémol majeur,** puis, après une marche harmonique montant chaque fois d'un ton, à **ré majeur,** et enfin **do dièse mineur.**

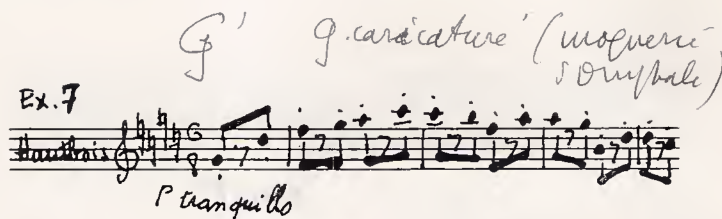
Cela nous conduit directement au **thème II (Hercule gémissant),** thème dont le **caractère théâtral** n'aurait pas déparé dans un opéra du siècle dernier. Les contours de ce thème, symétriques également toutes les huit mesures, semblent correspondre à un **élan** pour les quatre premières mesures ascendantes, traduisant ainsi « l'effort du héros », et à une **retombée** évoquant la déconvenue navrante du personnage dans les quatre mesures descendantes qui suivent. Mani-

festement, Hercule fait des **efforts immédiatement voués à l'échec mais sans cesse renouvelés.** Ce thème est joué par **toutes les basses de l'orchestre :** aux cordes, les altos, violoncelles et contrebasses, aux vents, les bassons, le contrebasson et deux trombones. L'orchestre est d'ailleurs très complet à ce moment-là, avec des batteries de deux en deux aux bois, comme précédemment et les deux dernières de la harpe, dont l'agilité contraste avec le découragement d'Hercule. Peu à peu, ce motif s'amplifie, pour mesures du thème sont ponctuées par **l'intervention** être entendu à toutes les cordes à l'unisson, alors que tout l'orchestre participe à un **grand déferlement sonore.** (**Ex. 6**).



Mais, vers la mesure **250** (lettre **K**), Hercule s'apercevant que ses efforts restent vains, la mélodie du **thème II,** dont il ne reste que deux mesures, **va descendre de plus en plus dans le grave** et, malgré quelques sursauts de volonté marqués par des passages allant crescendo assez rapidement, **l'anéantissement va être total** en définitive pour Hercule. Cela va nous amener, après un passage en tenues des vents et des cordes se répondant, au pianissimo le plus ténu, dans la tonalité de do majeur.

C'est alors qu'**intervient à nouveau Omphale,** mais cette fois **pour railler le héros** (mesure **286** ou lettre **L**). Elle utilise à cette fin **un fragment du thème II,** ce qui est logique si l'on songe qu'on se moque souvent de quelqu'un en le contrefaisant. Sur un accompagnement très réduit des clarinettes ou des violons, Omphale est admirablement **personnifiée par le hautbois** qui, de manière très sarcastique, fait entendre ce fragment du **thème II** sur un rythme dansant qui n'est pas sans évoquer la façon dont Saint-Saëns traitera plus tard le « dies irae » dans « la Danse macabre ». **Un basson** lui répond de façon tout à fait cocasse ; les flûtes reprennent alors ce fragment en écho puis le hautbois, dans un chromatisme descendant (Omphale aurait-elle quelque remords ?) nous ramène à nouveau vers **l'atmosphère du début. (Ex. 7).**



Ce sont en effet **les mêmes broderies** que dans **l'introduction** (mesure **300**), avec intervention des clarinettes et des flûtes, et après **do majeur,** c'est la tonalité de **la majeur** qui va finalement émerger à nouveau.

On n'éprouve alors **aucune surprise** à réentendre (mesure **316** ou lettre **N**), comme dans une sorte de **réexposition** faisant penser **au rondeau-sonate, le thème I,** thème de la séduction, mais **en pizzicati** aux premiers violons et en notes piquées aux vents. L'orchestration en est d'une limpidité parfaite, et le rythme, construit maintenant sur une mesure à 2/4, ainsi que l'intervention périodique des basses, donnent presque l'impression qu'il s'agit **d'un ballet.** Saint-Saëns redonne ensuite le thème en syncopes, avec de légères transformations, ce qui lui permet de faire entendre **à nouveau le hautbois,** pour bien montrer sans doute qu'Omphale, toujours présente, a le dernier mot, et qu'**ainsi la faiblesse a triomphé de la force.** Le hautbois joue ensuite quelques broderies qui nous conduisent **une fois de plus au refrain** (mesure **394** ou lettre **P**).

Rien d'exceptionnel à ce retour toujours en **la majeur,** retour dont **le discours musical s'estompera peu à peu,** par **ralentissement** (sextolets, puis double-croches, puis croches), et par **suppression progressive des instruments,** jusqu'à laisser dialoguer uniquement les premiers et les deuxièmes violons. Ce dernier refrain correspond donc à une **Coda,** dont la dernière note est un harmonique de violon, mettant un terme à cette aventure : le rouet est arrêté, l'histoire est finie.

Si celle-ci n'est pas évoquée avec une précision qui nous serait utile, au moins le morceau est-il écrit avec une **logique** et une **construction** absolument **rigoureuses.** L'orchestration, qui a, nous l'avons dit, de remarquables mérites, rappelle un peu **Mendelssohn.** Mais au fond, est-ce vraiment étonnant ? Les qualités d'un bon orchestrateur dépendent avant tout, semble-t-il, de qualités intellectuelles et d'une culture qui ne peut se contenter d'être strictement musicale. Mendelssohn possédait incontestablement ces qualités. Et Saint-Saëns, direz-vous ? Prenez donc connaissance de la petite phrase d'Einstein à ce sujet. Elle répondra de manière satisfaisante à cette question, et pourra nous servir de conclusion :

« Ce fut le musicien le plus « cultivé » depuis Mendelssohn .»

Félix MENDELSSOHN

LA GROTTE DE FINGAL (Ouverture)

par René KOPFF
Professeur d'Education Musicale

Partition : Partition de poche, Ed. Heugel et Cie, n° P.H. 43.

Enregistrement : Orchestre symphonique de Londres, direction : Antal DORATI, sur disque « Ouvertures Célèbres » - Collection « Soirée Musicale », Philips 839.852.GSY.

Généralités.

S'épanouissant dans le cadre d'une famille riche et cultivée, manifestant de bonne heure des aptitudes exceptionnelles pour la musique, Félix Mendelssohn-Bartholdy reçut une éducation très diversifiée et très complète. C'est peut-être cette vie heureuse, sans soucis matériels, qui explique le caractère harmonieux de sa production, harmonie qui réside, selon A. Einstein, « dans le fait que son pseudo-classicisme admettait l'élément romantique, sans que jamais celui-ci vînt troubler celui-là ».

On sait combien, depuis les poèmes de Macpherson, dite « d'Ossian » et les romans de Walter Scott, l'Ecosse hantait les rêveries des artistes romantiques ; poètes, peintres et musiciens. Mendelssohn aussi a éprouvé cette attirance mystérieuse du paysage nordique.

C'est en juillet 1829 qu'il entreprit une voyage en Ecosse dont il allait rapporter les impressions qui présidaient à la naissance de sa meilleure symphonie, « l'Ecossaise », et d'une remarquable ouverture, « la Grotte de Fingal ».

Selon Chantavoine « la Grotte de Fingal est une profonde anfractuosité rocheuse située dans une des îles Hébrides, l'île de Staffa, au nord de l'Ecosse. Des concrétions basaltiques y ont formé des sortes de colonnes qui ont donné aux parois un revêtement pareil à des rangées de tuyaux d'orgue. Le bruit de la mer voisine s'engouffre et chante dans cette grotte qui a reçu, pour cette raison, le nom de grotte harmonieuse ».

C'est un soir d'août 1829, au retour d'une promenade dans ce merveilleux paysage, que Mendelssohn improvisa au piano les premières mesures de cette œuvre. Il croyait d'abord pouvoir la terminer rapidement. En effet, en décembre 1830, à Rome, il pensait pouvoir l'offrir en cadeau d'anniversaire à son père à qui il écrivait : «Comme présent, je pense terminer demain ma vieille ouverture, « L'île solitaire » (premier titre prévu). Je t'aurai ainsi donné le meilleur de ce que je peux faire ». Mais, comme pour toutes ses œuvres, il devait la porter encore longtemps en lui avant de la donner comme définitivement achevée. N'écrit-il pas de Paris, en janvier 1832 : « Je ne puis donner ici « les Hébrides » (autre titre de l'œuvre), car comme je te l'avais écrit, je ne les considère pas comme terminées. Le milieu en ré majeur est très bête, et tout le développement sent davantage le contrepoint que les mouettes et l'huile de foie de morue, et ce devrait être le contraire ». C'est enfin le 14 mai de la même année qu'il en dirigea lui-même la première exécution à Londres.

Cette ouverture est donc réellement inspirée par un paysage, celui, grandiose, de la mer dont le chant résonne dans la Grotte de Fingal. Est-ce, comme dit Chantavoine, « une sorte de tableau symphonique où semblent passer des visions légendaires » ? S'il y a un prétexte poétique à la base de l'inspiration, ce n'est pas encore véritablement une œuvre descriptive. Ce n'est pas encore le poème symphonique de Liszt. Elle se rattache bien plus aux ouvertures symphoniques de Beethoven. Donc comme celui-ci dans sa « Pastorale », Mendelssohn aurait pu écrire en haut de sa partition : « Plus expression de sentiments que peinture ». Cette ouverture rappelle l'atmosphère de la « symphonie écossaise ». On y sent à chaque mesure le romantique profondément impressionné par l'âpre et sombre beauté du paysage nordique.

Nous sommes donc loin de la musique à programme, malgré la proximité, dans le temps, de la symphonie fantastique de Berlioz. Un abîme les sépare. Cette ouverture peut aussi bien être considérée comme une œuvre de musique pure. L'un n'exclut pas l'autre, et ici la synthèse est parfaite. Sa forme est très classique : un allegro de symphonie bâti sur deux thèmes principaux. Et Einstein voit avec raison en Mendelssohn le « maître de la clarté et de la symétrie formelle ».

Qui dit ouverture, pense souvent opéra. Celle-ci n'est pas une ouverture dramatique. Elle n'est pas conçue en vue d'introduire une action théâtrale dont elle constituerait en quelque sorte une préparation ou un résumé musical. C'est une romantique évocation de la nature.

Wagner, qui considérait cette ouverture comme « une des plus belles œuvres musicales que nous possédions », s'est-il souvenu de son atmosphère dans son ouverture du « Vaisseau fantôme » ? Conquis par cet harmonieux poème de la nature, Brahms prétendit même en termes pléthoriques : « Je sacrifierais volontiers toutes mes œuvres pour avoir pu réussir un ouvrage tel que l'ouverture des Hébrides ».

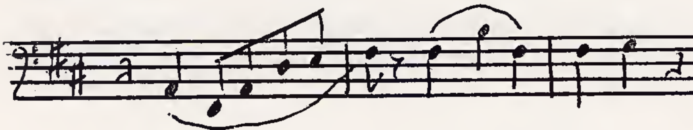
Analyse.

La grande symétrie de la structure de cette ouverture est encore accentuée par la rigueur du plan tonal. Exposition, développement et réexposition sont à peu près de mêmes dimensions (environ 90 mesures pour chaque partie). L'exposition affirme le ton de si mineur et son relatif de Ré majeur ; la réexposition celui de si mineur et son homonyme de Si majeur ; le développement est modulant d'une manière très classique en utilisant la marche par tons voisins à la quinte ou au relatif, comme aussi d'une manière plus romantique en pratiquant la modulation par tierces.

La symétrie ternaire de l'ensemble se retrouve dans l'exposition où le premier thème est en si mineur, le



second en ré majeur, et où la coda reprend le premier pour revenir vers si mineur. La réexposition aussi présente trois parties bien équilibrées : le premier thème en si mineur, le second en si majeur et une coda revenant vers le ton principal. Le développement lui-même est structurellement et tonalement articulé en trois sections, successivement sur le premier thème partant de si mineur, le deuxième partant de ré majeur, et de nouveau le pre-



mier ramenant finalement la dominante du ton principal.

Ecoutons à présent en détail tout le déroulement de cette ouverture.

Exposition : (mes. 1 à 95).

Le premier thème en si mineur semble être d'abord une simple formule d'accompagnement ; c'est un court motif d'une mesure, construit sur les degrés descendants d'un accord parfait, se répétant presque inlassablement sur divers degrés, un motif avec lequel Mendelssohn semble vouloir tisser progressivement la trame orchestrale, créant une atmosphère, un tableau impressionniste et mystérieux. Mais ce thème est tellement insistant, prédominant dans toute l'œuvre, qu'on peut presque le considérer comme le thème générateur ou conducteur. On pourrait y voir le mouvement continuel de la mer, l'éternel jeu des vagues. Signalons dès à présent la transformation constante de cette cellule première à travers tout le déroulement de l'œuvre.

C'est sur de longues tenues des violons, puis des clarinettes et des hautbois, que le premier thème se répète, montant par tierces successives, porté par les instruments graves de l'orchestre, bassons, altos et violoncelles.. Dès la troisième mesure d'ailleurs, ces derniers préfigurent déjà un peu l'allure que prendra le deuxième thème.

Après une première période de 8 mesures, une amplification du mouvement se dessine aux cordes graves. Au-dessus de cette agitation en doubles croches, ce sont les violons qui reprennent le thème (mes. 9) pour lui donner bientôt (mes. 13 et 14) son deuxième aspect qui l'entraîne cette fois-ci dans une prolongation mélodique aux flûtes et aux premiers violons (mes. 15-16). Cette transformation du thème est reprise (mes. 17), s'amplifie et retombe comme la première fois. On croirait entendre la respiration profonde de la mer qui, en assauts successifs, tantôt s'amplifie, tantôt s'estompe.

Une mélodie nouvelle se superpose au premier thème repris de nouveau par les cordes graves (mes. 26). C'est un chant mélancolique, nostalgique, qui se détache aux flûtes, hautbois et bassons, puis aux clarinettes et bassons. La mesure finale de ce chant (mes. 33), répétée, visiblement issue du motif principal, va jouer un rôle transitoire important. L'orchestre développe en effet cette nouvelle variante du thème générateur dans une agitation grandissante des éléments. Remarquer le ruissellement des accords brisés des cordes, les relans de force qui montent aux basses (mes. 37-38 et 41-42).

Et voilà que (mes. 47), virant brusquement en Ré majeur (le ton relatif), bassons et violoncelles (encore les instruments graves) commencent à chanter un merveilleux thème, ample et lyrique, le chant de la mer dans la grotte aux orgues basaltiques. Pronfondément touché par la magnificence du spectacle, le musicien en extase semble chanter son enthousiasme et son bonheur. Ce deuxième thème de l'exposition est repris par les violons à l'octave (mes. 57), puis, adroitement, il se transforme, revenant à l'élément transitoire précédent (mes. 67-69).

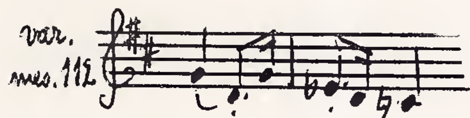
Cette courte transition mène à la réapparition du premier thème, successivement aux flûtes (mes. 70), aux flûtes et clarinettes (mes. 72), aux clarinettes et bassons (mes. 74), et monte en s'animant vers une brillante coda en Ré majeur (mes. 77). Le premier thème, varié encore de deux manières (mes. 77 et 81), mais bien reconnaissable, partant sur le temps fort, prend une allure plus ferme ; il est soutenu par une éclatante fanfare vigoureusement scandée sur des rythmes pointés des bois et des cuivres, et l'agitation des cordes. C'est une véritable explosion de force, de grandeur et de majesté.

L'essence du thème générateur est encore reconnaissable (mes. 85-86) dans cette descente agitée des cordes qui s'oppose à la montée saccadée des bois et des cuivres. L'orchestre éclate en violents sforzandi (mes. 87-92). Et un dernier appel des cors ramenant le ton principal de si mineur (mes. 93-94) conduit à une brusque accalmie où commence le développement.

Développement : (mes. 96-178).

Ce développement modulant débute dans le ton principal de si mineur et est construit successivement sur les deux thèmes présentés sous des aspects nouveaux. Dans une atmosphère mystérieuse alternent d'abord de brefs

et vigoureux appels rythmiques des bois ou des cuivres suivis de tenues en diminuendo, et des trémolos des violons. De-ci, de-là, le premier thème principal descend aux cordes graves, comme de lointaines réponses aux appels de la fanfare. Les modulations sont rapides mais classiques. Le thème résonne en effet successivement en si mineur et Ré majeur, en Do et Sol majeur, en Si b et Fa majeur (mes. 96-111). Puis le voilà qui, en do mineur, aux clarinettes et bassons (mes. 112), prend —



con sforza — une toute autre allure, se transformant à son tour en un motif de fanfare que se relancent les bois, tantôt groupés, tantôt séparément, modulant par do et sol mineur.

Et c'est en Ré majeur, son ton spécifique, que réapparaît dans ce développement le deuxième thème, chanté de nouveau par les violoncelles (mes. 123), contrepointé par les altos, repris (mes. 125) par les premiers violons contrepointés par les seconds.

L'élément transitoire issu du thème générateur revient aussi (mes. 131), alternant dans la poursuite du développement avec des descentes rythmées des cordes (mes. 138 et 147), de nouveaux rappels encore variés du thème générateur (mes. 140 et 142), modulant encore par do et fa vers si b mineur.

C'est en passant rapidement par si b (mes. 149) puis par fa (mes. 151) que s'annonce, pianissimo, la dernière section du développement, sur le premier thème principal, présenté staccato dans un véritable crescendo rossinien, virant d'abord brusquement vers ré mineur (mes. 153) pour continuer à moduler de plus en plus rapidement. On reconnaît finalement les éléments de fanfare aux rythmes pointés de la coda de l'exposition (à partir de mes. 165) qui ramènent la dominante fa dièse du ton principal, laissant présager l'acheminement vers la réexposition qui se fait par une fracassante montée chromatique (mes. 175).

Réexposition : (mes. 178-268).

Un trémolo des cordes et des clarinettes donne le départ de cette réexposition. Et c'est en si mineur que les cordes graves, tranquillement, réexposent le premier thème principal. L'ingéniosité de Mendelssohn ne cesse de trouver encore des variantes de ce thème. Ainsi (mes. 182-183) il semble quelque peu renversé, comme en guise de réponse au thème lui-même.

Comme dans un subit éclaircissement magique (mes. 202) le mineur se transmue en majeur et le deuxième thème apparaît aussi dans le ton principal, selon les normes classiques, la couleur modale mise à part. Sur des tenues des cordes, la clarinette — couleur orchestrale toute différente de la première exposition au violoncelle — chante calmement le thème qui est repris en Mi majeur par le duo de clarinettes (mes. 206). Le cor y ajoute sa pastorale couleur romantique (mes. 211).

Et c'est une coda fort animée qui termine l'œuvre par un tutti grandiose. Un élément dansant nouveau semble être à la base de cet ultime développement. A y regarder de plus près on y décèle encore une parenté évidente avec l'essence thématique principale, étirée sur deux mesures. C'est une véritable tempête qui se déchaîne. Dans une agitation grandissante le premier thème revient aux cordes graves dans le ton principal (mes. 226), puis aux cors (mes. 234), surmonté d'une brillante fanfare au rythme pointé qui s'associe même le thème (mes. 236). Après de nouveaux relans en force de la fanfare (mes. 243-254-257) la coda s'achemine rapidement vers les vigoureux accords conclusifs du tutti (mes. 264 à 266) entre lesquels s'encastre piano-pianissimo un dernier triple rappel du thème générateur à la clarinette, contraste bien romantique. Puis brusquement l'ouverture se termine en douceur par une brève évocation du second thème à la flûte au-dessus de la tonique répétée trois fois en pizzicato par les cordes.

On peut dire en concluant que c'est un chef-d'œuvre de rêverie romantique, avec ses épanchements mélancoliques s'opposant à des élans passionnément enthousiastes, en même temps qu'un chef-d'œuvre de structure et d'équilibre classique. C'est assurément une des œuvres dans lesquelles Mendelssohn a donné le meilleur de lui-même. C'est, comme dit A. Einstein, « le reflet musical de la profonde impression produite par la nature sur une âme délicate et sensible ».

CHIFFRAGE D'INTERVALLES et CHIFFRAGE DE FONCTION

par Jacques CHAILLEY

L'analyse harmonique est, nul ne l'ignore, l'une des bases de l'entraînement de l'oreille, au point que beaucoup d'étudiants, qui n'ont ni envie de devenir compositeurs, ni dispositions pour cela, ne « font leur harmonie » que pour maîtriser ce besoin analytique, seul élément utile qui leur restera plus tard des gouttes de sueur versées sur « leur traité ». Il est permis de penser que la manière d'aborder celui-ci ne tient compte que très insuffisamment de ce fait, et que toute la pédagogie du traité au moins pour cette catégorie d'étudiants serait à revoir dans ce sens. En attendant de revenir sur ce point (que nous travaillons depuis de longues années), nous voudrions attirer l'attention sur l'un des problèmes qui se posent dès le seuil de cette nécessaire révision.

L'analyse harmonique est fondée principalement sur l'aptitude à reconnaître les accords, à leur assigner une fonction dans la syntaxe : d'abord à l'échelle des phrases, puis des successions de tonalités, enfin de l'architecture du morceau entier. Or, si la méthode traditionnelle, basée sur le chiffrage des intervalles à partir de la note de basse, s'acquitte assez bien de la première de ces tâches, elle se révèle insuffisante, parfois même inefficace ou trompeuse, lorsqu'il s'agit d'aller au-delà.

En effet, le chiffrage traditionnel, que nous appellerons **chiffrage d'intervalles,** n'a pas été conçu, à l'origine, comme une technique d'analyse, mais comme une sténographie pratique à l'usage des instrumentistes (théorbistes, clavecinistes ou organistes) chargés de réaliser à vue la basse continue. Les cas à résoudre, quand ce procédé fut inventé dans les premières années du dix-septième siècle, étaient fort simples, et se bornaient à peu près à l'accord parfait avec ses renversements, plus quelques septièmes ou appoggiatures résolues formulairement. Il suffisait donc d'une convention selon laquelle toute basse non annotée supportait un accord parfait éventuellement, on précisait sa tierce par un dièse ou un bémol), les autres accords étant désignés en abrégé, conventionnellement, par le plus caractéristique des intervalles formés avec la basse. Cette convention a amené très tôt des irrationnalités (dont déjà se plaignait Jean-Jacques Rousseau). Elle s'est à peu près fixée pour les intervalles les plus usuels : 6 pour l'accord de tierce et sixte, 6/4 pour celui de quarte et sixte, 7 pour les diverses septièmes, 9 pour différentes neuvièmes, habituellement traitées en appoggiatures. Selon les écoles, on chiffrait l'intervalle tantôt à son octave réelle (par ex. 11 au lieu de 4), tantôt ramené à son espacement minimum (4 au lieu de 11). Ces quelques conventions, arbitraires, mais commodes, suffisaient aux besoins.

Puis les besoins changèrent. La musique se compliqua et les procédés qui avaient été inventés pour une situation donnée ne purent plus suffire. Comme souvent, au lieu de repenser le problème, on se borna à aménager le système existant, qui lui aussi se compliqua parallèlement, et, une fois de plus, ce qui était arbitraire, mais commode, devint incommode sans cesser d'être arbitraire. La multiplicité des sons et des accords à traduire en chiffres plaça le notateur devant un dilemme : ou bien tout noter, et aboutir, sous prétexte de simplification, à une suite de rébus au moins aussi difficiles à lire, sinon plus, qu'une réalisation écrite (c'est le cas de certains chiffrages de Bach) ; ou bien ne noter qu'un essentiel abrégé, et aboutir à un véritable catalogue de conventions à apprendre par cœur (c'est le cas des chiffrages scolaires habituels).

Mais surtout, répétons-le, ce mode de chiffrage n'avait pas été conçu pour l'analyse. Dire d'un accord **mi-sol-do** que c'est un accord 6 basé sur **mi,** c'est attirer l'attention sur l'accessoire qu'est la présence de **mi** à la basse, en la détournant de l'essentiel qu'est la présence structurelle d'un accord de **do,** renversé ou non, et par là négliger la fonction même de l'accord, qui est fondée sur **do** et non pas sur **mi :** quand nous étudierons la structure de la phrase, c'est la fonction de **do** qui la commandera, non celle de **mi.** De même telles ornementations par notes étrangères ou degrés altérés, qui sont essentielles dans le chiffrage d'intervalles — puisque l'exécutant doit pouvoir les retrouver sur le clavier à partir des chiffres — deviennent secondaires dans l'analyse, puisque le but de celle-ci est au contraire de retrouver la base structurelle sous l'habillement ornemental, et pour cela de distinguer cette base de son habillement.

Il est donc permis de penser que si le chiffrage d'intervalles peut et doit continuer à être enseigné, c'est davantage en vue de la réalisation pratique pour laquelle il a été conçu — (et aussi parce qu'il existe une importante littérature rédigée selon lui) — qu'à titre d'auxiliaire d'une analyse pour laquelle il n'a pas été fait, et face à laquelle il remplit assez mal le rôle nouveau qu'on a voulu lui assigner a posteriori.

D'où la nécessité d'un chiffrage différent, conçu cette fois en vue de l'analyse, et qui **explique** les accords au lieu de se borner à les **décrire.** C'est ce que nous appellerons le **chiffrage de fonction.**

⁂

La méthode que nous préconisons ci-après pour le chiffrage de fonction (et qui sera officiellement pratiquée à partir de 1971-1972 pour les examens de première année à Paris-Sorbonne, puis progressivement étendue aux années suivantes, où elle est actuellement facultative) n'est pas une invention pure et simple. Elle met au point et précise divers procédés analytiques bien connus des harmonistes, et reprend, en le perfectionnant, pour la notation des renversements, un procédé de points suscrits déjà employé dans la pédagogie de l'école Niedermeyer (traité de Gustave Lefèvre, 1889, p. 9).

Le principe fondamental est très simple : alors que le chiffrage d'intervalles calcule les intervalles des notes à partir de la note de basse exprimée, quelle que soit sa fonction, **le chiffrage de fonction note d'abord la fonction de l'accord quel que soit son état** — (fondamental ou renversé) — **puis signale éventuellement cet état** par un signe annexe ; **tous les chiffres employés sont calculés à partir de la basse fondamentale** de l'accord, ce qui les réduit à un très petit nombre (presque uniquement les chiffres 7 et 9). On rend ainsi compte des enchaînements structurels de degrés fondamentaux que masquait le chiffrage d'intervalles. Ces enchaînements pourront dès lors devenir, dans d'autres disciplines, la base de l'analyse formelle et de l'improvisation, voire de l'harmonie telle que nous l'entendons, et même de la composition qui doit lui faire suite.

Traduction pratique de ce qui précède : **un accord renversé prend le chiffrage de son état fondamental, surmonté d'une annotation indiquant le numéro de son renversement.** Cette annotation consiste en points, disposés de manière à ne pas aligner plus de deux points à la suite, et dont le nombre indique le numéro du renversement. L'état fondamental, en principe, ne se note pas, mais si par exception il devenait nécessaire de l'indiquer, on pourrait employer le signe △. Ces annotations peuvent être placées soit sur le **numéro** de degré en chiffres romains, soit sur le **chiffrage** de l'accord proprement dit qui reste celui de l'état fondamental, le plus souvent 7 ou 9. La triade ne se chiffre pas en principe ; mais s'il devenait nécessaire de la noter, on emploierait le chiffre 3, 5 étant réservé, selon l'analyse correcte, à la quinte à vide.

En pratique, on trouvera facilement tous ces accords avec leur chiffrage en se représentant mentalement l'accord fondamental dont on conservera la sonorité et dont on comptera l'ordre de présentations des sons de la basse. Par exemple, pour un cinquième degré de Do majeur :

sol	si	ré	fa	la
—	1	2	3	4
△	.	..	∴	∷

Le tableau placé en fin d'article montrera la simplicité de ce mode de chiffrage comparé au chiffrage d'intervalles traditionnel. Alors qu'il s'agit d'un seul et même accord en 12 présentations différentes, ce dernier inscrit 24 chiffrages différents, utilisant 59 symboles, alors que le chiffrage de fonction conserve un seul et même chiffrage de base différencié par 2 signes seulement (6 symboles au lieu de 59).

⁂

Ce principe de notation des renversements une fois assimilé (il ne présente aucune difficulté), il reste à procéder à l'analyse proprement dite du texte proposé. La méthode préconisée n'est pas nouvelle, et dérive directement de celle qui m'a été enseignée jadis par mon maître Nadia Boulanger. Je me suis borné à en préciser certains détails.

Noter tout d'abord la tonalité, selon la convention établie par V. d'Indy (CAP = majeure, minuscules = mineur), puis, à l'emplacement de leur apparition, les degrés exprimés (en chiffrage de fonction). Exception faite pour les pédales, on négligera dans le chiffrage les notes étrangères occasionnelles (on les signalera sur les portées si on le désire) qui n'influencent pas la nature de l'accord. Par contre, on notera les altérations de fondamentales (ex. : cadence I - b VI - I, si fréquente chez les romantiques) et les altérations de médiante entraînant majorisation ou minorisation de l'accord : (ex. : I - V - II dièse - V - I, qu'il ne faut pas confondre avec une modulation à la dominante). Les pédales se noteront par un trait de prolongation.

L'analyse des degrés est poussée tant que n'est pas perdu le sentiment d'attache avec la tonique, ce qui signifie qu'on intègrera volontiers les « emprunts de tonalité » à la tonalité d'origine sans y voir des modulations qu'ils ne sont pas en réalité. C'est seulement quand apparaissent des incompatibilités et que se perd le sentiment de rattachement qu'on abandonne la notation des degrés dans le ton quitté pour la reprendre, une ligne plus bas, dans la nouvelle tonalité. On remonte alors le plus loin possible, dans cette nouvelle tonalité, pour déceler l'étendue de la « zone commune », car l'ampleur de celle-ci rendra

Chiffrages d'un accord de dominante du ton de DO (majeur ou mineur)

NOTE de basse	Numéro du renversement (= nombre de points)	TRIADE			7e			9e		
		Intervalles Complet	Intervalles Abrégé	Fonctions	Intervalles Complet	Intervalles Abrégé	Fonctions	Intervalles Complet	Intervalles Abrégé	Fonctions
SOL	—	5 + 3	5	V	7 5 + 3	7 +	V7	9 7 5 + 3	9 +	V9
SI	1	6 3	6	V̇	6 ~~5~~ 3	6 ~~5~~	V7̇	7 6 ~~5~~ 3	7 ~~5~~	V9̇
RE	2	6 4	6 4	V̈	+ 6 4 3	4 3	V7̈	+ 6 5 4 3	+ 6 5	V9̈
FA	3				6 + 4 2	2	V⃛	6 + 4 3 2	+ 4 3	V9⃛
LA	4							7 6 4 + 2	7 + 2	V⃜

compte de la rapidité ou au contraire de la progressivité de la modulation.

Ex. (Clavecin Bien Tempéré, prélude I, 1) :

DO I ii V7 I VI
SOL IV ii V i IV II7 V7 I

Il est à présumer qu'apparaîtra dans ces graphiques une forte proportion de séquences prélevées sur le cycle des quintes : IV ① V II VI III VII. En raison de leur importance structurelle, ces séquences seront relevées dans l'analyse : les séquences prises sur la seule série IV-I-V seront reliées d'un crochet supérieur ; celles qui abordent des degrés plus éloignés seront cerclées d'une flèche, supérieure si elles s'éloignent de I, inférieure si elles se dirigent vers lui. Ces conventions feront apparaître la linéarité harmonique du fragment et montreront sans doute que si les ruptures du cycle sont relativement fréquentes dans le trajet aller (partant de I), elles sont au contraire très rares dans le trajet retour (vers I) : on aura à en tirer les conséquences lorsqu'on abordera l'improvisation et la composition. On mettra aussi en valeur, en les cerclant, les appuis structurels importants de la phrase (surtout I et V). Ainsi, l'exemple ci-dessus deviendra, en analyse définitive :

DO ① ii V7 ① VI
SOL IV ii V i IV II7 V7 ①

On voit aisément le parti que l'on peut tirer d'un graphique analytique aussi expressif. Il rend compte en effet, non pas d'une série inerte d'accords juxtaposés, mais d'une démarche musicale structurée et cohérente, à partir de laquelle il deviendra possible, en un second stade pédagogique, de passer de l'analyse à la reconstruction, et d'en tirer les éléments d'études parallèles de créativité consciente et raisonnée.

Les deux chiffrages d'intervalles et de fonction ne se doublent donc pas, mais sont complémentaires, car ils répondent à des objectifs très différents : le premier **décrit** matériellement ce qui se passe, tandis que le second l'**explique.** L'un est un guide de doigts à l'intention du réalisateur (il a été conçu à cet effet) cherchant à rendre compte pêle-mêle du plus grand nombre de détails sans distinguer l'essentiel de l'accessoire, ni établir de rapports entre un accord et le suivant ; l'autre au contraire cherche à **éliminer l'accessoire pour ne conserver que l'essentiel et en rendre compte** dans ses rapports de structure avec tout ce qui l'entoure.

C'est pourquoi, sans vouloir en rien éliminer la méthode usuelle (solidement implantée, et qui reste indispensable pour certains usages) nous croyons nécessaire, dans des études d'harmonie, de faire avant tout pratiquer celle-ci, qui donnera une base solide aux études ultérieures dont on travaille également à renouveler la pédagogie.

Michel GUIOMAR

BAYREUTH 1971

OPERA ET SCENOGRAPHIE (*)

III. — La destinée de Sieglinde

Nos deux premiers essais sur l'action scénographique de **l'espace temporel** révélateur de l'**idée fondamentale** d'une œuvre théâtrale, simplement littéraire ou également musicale, nous ont permis, sans l'avoir prévue d'abord, nous l'avouons, de reconnaître dans la convergence des éléments de l'œuvre, une **dramaturgie de la Fascination,** dont nous proposerions l'esthétique, un principe immédiat étant que l'idée fondamentale ne peut être que fascination personnelle et rêve originel de l'auteur et donc sa manière d'accueillir le Mythe et, au niveau plus nuancé de l'œuvre scéniquement réalisée, l'une des fascinations primordiales parmi lesquelles le réalisateur aura lui-même privilégié la sienne selon ses tendances propres. On aura également ressenti que, pour une **Poïétique de l'Opéra,** la notion d'espace temporel est particulièrement précieuse, qui définit la convergence de deux pôles attirants de la signification implicite et seconde, — scène et musique —, symétriques de part et d'autre du texte littéraire explicite, l'univers poïétique de l'opéra se schématisant ainsi :

a. — Un espace temporel **scénique,** visuel, polyvalent, non décrit mais imposé, du décor et de la gestuelle, qui s'exerce sur :

b. — Un espace **verbal,** chemin linéaire ;

c. — Un espace temporel **musical,** sonore, polyphonique, ne décrivant pas, mais de signification propre par l'orchestral et le vocal.

Un jeu d'échanges agissant réciproquement entre le scénique et le verbal, le verbal et le musical, et enfin le scénique et le musical crée un dynamisme incessant de retentissements, qui, frappant chaque domaine, donnent des alliances de significations ; on en comprendra mieux le pouvoir en différenciant davantage le schéma primitif :

Le décor, qui ne subit pas de contrainte essentielle de l'interprète mais ne le contraint pas non plus, sauf à lui donner des limites et des repères de jeu, mais non d'interprétation vocale (sauf rares exceptions).

La mise en scène qui s'empare d'un acteur-chanteur, dont les gestes et l'expression, réciproquement, enrichissent ce qui, sans lui, resterait une épure abstraite, elle-même tracée par les exigences du décor.

Le texte **littéraire**, brut, explicite, mais par lui-même sans « harmoniques » naturelles.

La Musique de ce texte, dont, symétriquement, comme la mise en scène, l'interprète peut s'emparer pour une signification également plus riche.

La Musique de l'orchestre, sans contrainte majeure sur l'interprète qui n'a pas lui-même d'emprise réelle sur elle, sauf encore dans une sorte de catalyse mutuelle de tendances entre les limites d'intensité, de tempo, etc.

Ainsi les extrêmes donnent un espace extérieur à l'interprète, quand mise en scène, texte littéraire, musique vocale lui appartiennent en propre et ces extrêmes, Wagner le savait mieux que quiconque, peuvent se porter en soutien favorable de l'ensemble corporel intérieur, demeurer un élément neutre, fond sonore ou visuel, ou se faire commentateur antagoniste : Diversité étonnante des pouvoirs et des contraintes dont notre schéma s'écartèle de possibles innombrables et se complique de retentissements internes à travers les composantes premières de l'espace dramaturgique total. Si donc la musique d'opéra, mais surtout du drame wagnérien est l'essentiel et le générateur de ce drame, nous comprenons qu'elle hante, en fait, par ces échos intérieurs, tous ces domaines : par l'espace sonore, elle est décor ; par son commentaire, elle suggère des effets de scène imprévus dans le texte littéraire et même une dialectique entre la signification vocale et la signification orchestrale qui peuvent se contredire (ainsi, l'exemple célèbre dans le premier acte de **Tristan et Isolde,** du jeu de la haine, chantée par la voix, et de la passion avouée, à l'orchestre). Nous recevons donc un contrepoint dramaturgique, se formant en nous d'une triple attente d'impacts et se disposant sur trois espaces, scénique, vocal, orchestral, chacun étant signifié en lui-même et par les autres. Il s'ensuit que chaque fois que la mise en scène, le décor ou l'interprétation du personnage ou de l'orchestre n'obéissant pas et vont même à l'encontre de la tradition où des désirs de Wagner toutes les autres données voient se bouleverser aussi leurs propres significations et qu'une volonté s'en affirme d'une intention dramaturgique nouvelle ; cela — qui paraîi évident — doit pourtant se dire afin que les dérogations seules ne soient pas jugées (souvent en mauvaise

part d'être ainsi isolées) mais aussi les retentissements qu'elles provoquent, dont la méconnaissance même par le témoin détruit le nouvel équilibre ainsi recherché, et inscrit une incohérence apparente là où tout le système dramaturgique participe à une cohérence autre.

Sur toutes ces circonstances complexes de retentissements internes entre décor, geste, interprétation verbale, vocale, orchestrale..., nous voudrions étudier une autre fascination, dont les moments seraient analogues à ceux des deux premières, de l'Errance et du Walhalla : Dans **Die Walküre,** nous reconnaissons une démarche de la Fascination vers un objet qui reste à définir par les éléments mêmes qui nous sollicitent si nous étudions **la destinée de Sieglinde** à travers trois impacts de l'espace temporel tel que l'interprétation et la scène de Bayreuth cette année nous l'ont livrée :

Une révélation première et lointaine d'une fascination immédiate : le couple de Sieglinde et de Siegmund, formé sous le printemps, apparemment fasciné par lui-même, reçoit une révélation plus lointaine ; il faut insister sur ce lointain, saisir qu'au-delà de l'ivresse immédiate et du lyrisme apparent, se soulève par eux un tréfonds dramaturgique matériel qui appelle les êtres à se surpasser vers une transgression dont le couple éprouve déjà la puissance, que Siegmund ne connaîtra nullement, que seule Sieglinde entreverra pour ne s'accomplir même qu'en Siegfried : il y a donc une immensité immédiate à reconnaître dans le désir en la **scène 3 de l'acte I.**

Une lutte tragique orientée vers la fascination et, à la fois contre et dans l'acceptation de la destruction inhérente à la condition de l'Homme, qui, sur le plan mythique que nous suivons, veut naître ici. La **scène 5 de l'acte II** est cet affrontement inévitable à la Mort, le passage d'un Seuil de l'Au-delà. Tout s'y présente comme si le refus de Siegmund, qui meurt sans comprendre et sans accepter, oblige Sieglinde à poursuivre son accomplissement dans une transgression sublime.

Surpassement, sublimation, transgression « apocalyptique » ; cet apocalyptique final n'étant toujours, par essence, qu'un instant bref de destruction et de révélation, échappant même le plus souvent à l'œuvre et à l'acte créateur ; ainsi l'issue, cathartique pour nous, de l'union céleste des deux hallucinés du **Vaisseau fantôme.** L'union des cendres de Brünnhilde et de Siegfried, pour une renaissance de Phénix peut-être, échappe aussi à l'œuvre qui, primitivement d'ailleurs ne les attendait pas ; au contraire, la cendre du Walhalla et de la fascination première reste stérile, dont les exigences contradictoires et fatales avaient précisément valu la naissance de héros comme Siegfried, d'anges de la Mort comme Brünnhilde et leur union dans la seule sublimation vraie, celle de leur identification à eux-mêmes dans l'échange de leur pouvoir sur l'Au-delà, car c'est Siegfried mort qui appelle Brünnhilde autrefois pourtant destinée à accueillir les héros, et c'est Brünnhilde qui fait acte d'héroïsme par sa mort volontaire, quand Siegfried meurt, comme son père, sans comprendre, s'il a pourtant implicitement accepté ce destin.

Ici, une sublimation et révélation imminente se situe donc dans la **scène 1 de l'acte III** sur le roc des Walkiries entre Brünnhilde et Sieglinde.

En ces trois phases de la fascination qui peut désormais se nommer, celle de l'accomplissement d'un rêve d'Homme, nous rencontrons chaque fois un rôle unitaire des éléments précédemment définis de l'espace dramaturgique total des trois scènes, de surprenantes dérogations à la mise en scène, au décor attendu, à l'interprétation ; des analogies structurelles sur le plan musical ; un climat d'échanges et d'osmose régnant sur les êtres et sur leur univers : autant d'impacts que nous avions déjà reconnus sur les phases analogues des autres fascinations.

*
**

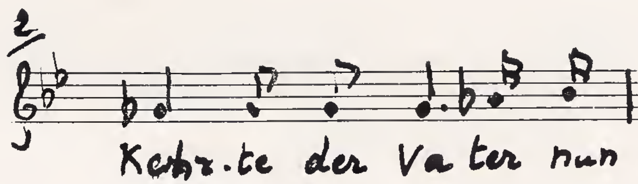
Nous parcourons ces aspects communs aux trois scènes ; à travers les autres qui, dans le temps les sépareraient, ces liens leur donnent leur marque particulière d'**impacts** révélateurs, comme ceux que nous avons étudiés dans le **Vaisseau fantôme** et dans **Rheingold.**

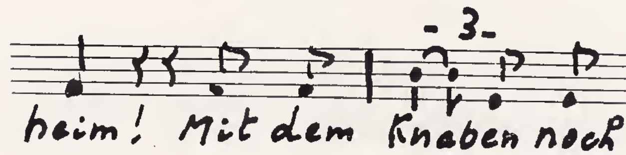
I. — Sur le plan de la structure musicale, notre meilleure référence, ces trois scènes s'enferment aisément dans un même espace : elles débutent toutes trois par un murmure de **plainte,** de confidence plaintive, presque **récitativo,** et presque sur des notes semblables, dans un même climat d'ambitus et d'intervalles... **(ex. 1, 2, 3).** Ces trois murmures, devant des

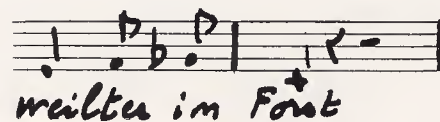
1/ Langsamer

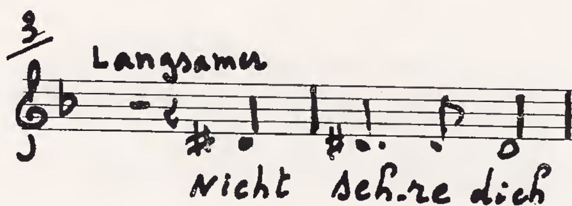
Der Männer Sip-pe saß hier im Saal, von Hun-ding zur Hochzeit ge-la-den

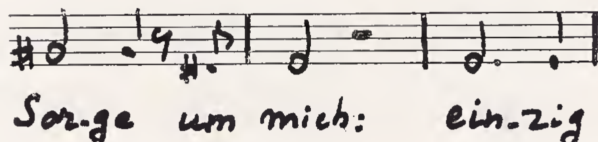
situations marquées toutes trois par un souvenir où plane la Mort conduisent Sieglinde et son partenaire, dans une exaltation grandissante, vers un climat de **Cris,** où pour donner meilleur compte de la portée de chaque apothéose ainsi atteinte, une **Plainte Haute,** dans l'ambivalence tragique et sublime de laquelle chaque scène trouve sa signification. Chaque fois l'intensité du Cri vient se mêler à d'autres, et toujours dans un effet de miroir sonore, d'aveu de Doubles reconnus : à celui de Siegmund en première scène, pour exploser la même passion libérée ; de Hunding, Siegmund et Brünnhilde au deuxième acte, pour té-

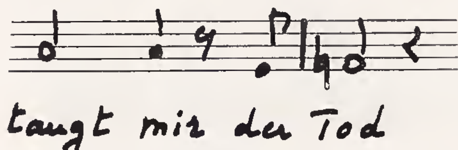












moigner de la présence invisible, évidente de la Mort, avant même l'apparition de Wotan ; à celui de Brünnhilde enfin pour clamer l'acceptation d'une solution héroïque et sublime à l'impasse en laquelle elles se trouvaient toutes deux, et chaque scène est ainsi une progression, un crescendo entre le murmure de la plainte et le Cri ou Plainte Haute, selon une attirance dynamique presque fatale sur tout Seuil d'un monde autre (1), comme chaque fois ici, à toutes ouvertures importantes de la destinée, Seuil ouvert et Destinée dont la prise de conscience grandissante à chaque scène est l'accomplissement de chacune d'elles :

1. — Revenue en scène (1er acte), Sieglinde révèle à Siegmund l'existence de l'épée et son origine, prononce : « Oh ! retiens bien ce que je t'apprends !... » : sur la première parole de la révélation (« Le clan des hommes était réuni ici dans la salle... »), appuyée par un long accord **de Mi mineur** tenu des seules cordes, s'ouvre, plus lentement (**Langsamer**), un temps scénique qui déclenche le mécanisme de la Fascination **(ex. 1)** ; entendons bien que Sieglinde et Siegmund sont déjà fascinés d'eux-mêmes, mais précisément d'une fascination immédiate qui ne se reconnaîtra invincible que par l'ouverture au monde de la Fascination essentielle dont le signe premier est la présence attirante de l'épée, et le premier appel, l'union de leurs Désirs. Du paroxysme de ceux-ci et de la première illusion qu'est atteint l'objet d'une telle Fascination, on entendra aisément sur l'issue de la scène et de l'Acte, les cris et l'ivresse. A vrai dire, la scène est marquée par une série d'exaltations se délivrant l'une après l'autre, à partir de la confidence plaintive initiale ; nous pourrions citer (2) celui qui termine le récit : « ... si mon bras **étreignait** le héros » : celui dont elle nomme Siegmund : « Siegmund, c'est ainsi que je te nomme », qui unit les deux exaltations dans une même pensée, qu'anime encore le paroxysme final : « ta propre sœur, tu l'as conquise en même temps que le glaive », qui rassemble la scène entière et signifie les cris précédents : l'identification, si précieuse pour l'avenir, entre Siegmund et l'Epée, Sieglinde et Siegmund, l'Epée et Sieglinde.

2. — La Plainte de cauchemar de Sieglinde, précédant immédiatement le combat de Siegmund et Hunding : « Si seulement le père rentrait à présent ! » qui appelle un passé lointain de détresse, aux circonstances analogues à celles qui se préparent, adopte le **recitativo (ex. 2)** avant d'atteindre dans la fièvre et rapidement un domaine de cris hantés dont le dernier, symptomatiquement conscient, brusquement hors du cauchemar, est encore pour nommer Siegmund, puis pour tenter de se sacrifier, de faire converger sur elle toutes les menaces de la Mort : « Arrêtez tous deux ! ... Massacrez-moi d'abord »...

3. — Enfin, sur le roc des Walkyries, Sieglinde, épuisée, muette, absente du dialogue de Brünnhilde et de ses sœurs, murmure soudain à celle qui veut la sauver « Ne te tourmente pas pour moi, la mort seule peut me servir » **(ex. 3).** Un dialogue s'engage, rapidement exalté dont le paroxysme, en cette fin de scène est le double cri de Brünnhilde et de Sieglinde, une manière de Cri en miroir où remonte le climat prophétique de la fin du premier acte : Brünnhilde : « Celui qui brandira un jour le glaive reforgé, qu'il reçoive de moi son nom.

Sieglinde : « O sublime prodige ! Vierge pleine de gloire ! [...]

II. — Les trois impacts de la fascination se caractérisent encore par un climat éminemment dramaturgique un climat d'échanges, de transmission n'objets, d'êtres, de pouvoirs, signe de l'univers d'osmose que nous avons déjà reconnu comme celui de toute fascination ; ce climat témoignerait aussi d'un renouvellement de l'espace temporel du drame sur lequel l'impact provoque la mutation ; la mise en scène et le

décor intensifient, nous allons le dire, cet univers en équilibre dans une suggestion toute surréaliste de « **Vases communicants** ».

Entre le retour de Sieglinde et l'issue de l'acte I, s'accomplit, entre Hunding et Siegmund, un échange apparent de la possession de Sieglinde qui s'offre et donne sa destinée à Siegmund, recevant alors de son geste l'acquiescement et l'appui d'échanges moins visibles mais symboles puissants d'osmose : la porte ouverte, échange entre la Maison et l'Univers, l'hiver et le printemps (selon les paroles mêmes de Siegmund), et, plus oniriquement, entre le rêve obscur encore enfermé dans une psychologie de brute, Hunding, et un rêve encore irréalisé, irréalisable même,, d'Homme, Siegmund, s'extériorisant comme cette demeure (dans la mise en scène que nous étudions), comme l'épée hors du frêne, comme le couple hors de la demeure dans une fuite en avant.

En deuxième acte, les échanges se répètent et se compliquent : en contrecoup fatal, un nouvel échange assaille Siegmund et Hunding, au dernier moment du combat, un échange des morts, provoqué lui-même par l'échange des pouvoirs de Brünnhilde et de Wotan, dont la lance vient s'opposer au cri de sa fille protégeant Siegmund.

En III[e] acte, les échanges gagnent une nouvelle intensité : Sieglinde, anticipant même la naissance de Siegfried, qu'elle porte en elle, le remplace dans une consécration, implicite dans les textes, musical et littéraire, mais révélée dans un jeu de scène ; Brünnhilde assume à la place de Sieglinde le courroux de Wotan.

De scène en scène s'affirme un grandissement du climat, une mise en jeu plus grave et plus tendue des objets et des êtres. A travers les trois scènes, un effet ascendant, échange du Désir, échange de la Mort, échange au moins l'instant d'une illusion sublime de l'Immortalité, se renforce du décor imposé st symbolique de ces trois degrés : la demeure, le haut-lieu sinistre de montagne, le sommet inaccessible des Walkyries ; nous en dirions que l'ascension spirituelle de Sieglinde, qui est sa destinée, plus certaine même que celles des dieux vers la fascination du Walhalla, s'enracine à la méditation de Siegmund devant le foyer-refuge de Hunding.

III. — Les dérogations actuelles aux traditions scéniques ou interprétatives se justifient de la cohérence et de l'unité de ces scènes et dans le climat mieux affirmé d'osmose qui donne à la Fascination sa continuité à travers les trois moments :

1. — A la scène 3 de l'acte I, la tradition lyrique qu'il est d'usage d'entendre fut malmenée par la véhémence presque animale d'un couple ivre.

2. — Dans le combat de Siegmund et de Hunding, Wotan, au lieu d'apparaître derrière Hunding, à gauche, et face à Brünnhilde, apparue à droite, (les indications sont très précises) pour s'opposer donc à elle, surgit derrière elle, la remplaçant dans un échange évident des pouvoirs.

3. — Au terme de la chevauchée des Walkyries, la dérogation scénique est si naturelle, si simplement merveilleuse qu'elle passe inaperçue de la plupart, qui méconnaissent les indications wagnériennes, nettes encore. Pour crier sa détresse : « Sauve-moi, Vierge ! Sauve la Mére », Sieglinde devrait tomber à genoux devant Brünnhilde qui la relèverait **aussitôt** dans une soudaine détermination. Dans la mise en scène de Wolfgang Wagner, Sieglinde, le dos exactement tourné à la salle devant Brünnhilde qui nous fait face, demeure très longtemps agenouillée, le temps de cinquante vers du poème et cent mesures, au mépris d'un trait rapide des cordes très évocateur qui aurait accompagné le geste de Brünnhilde, et de jeux de scène indiqués qui ne peuvent plus se donner, exactement jusqu'à son cri final sublime, en écho à celui de Brünnhilde, et se relève **seule.** Cette intention nouvelle de scène, trop évidente, accomplit totalement les deux précédentes, qui furent, mais apparaissent soudain mieux, les degrés visibles d'une fascination dont l'essence ne se ressent pleinement qu'ici et ne saurait se comprendre sans que soient rassemblés ses éléments dans le même espace temporel. Nous devons donc établir entre ces trois impacts et ces intentions les liens d'une idée fondamentale et entendre par conséquent un appel d'archétype, lire un signe d'unité onirique. Ces liens s'imposèrent tout de suite de part et d'autre de la Mort de Siegmund, à la fois point focal de notre attente et faille ouverte vers la révélation de l'objet même de la fascination jusque-là pressentie mais non reconnue. Une étude continue et à chaque instant totale, en ses données musicales, scéniques et littéraires, peut ainsi éclairer l'idée fondamentale toute entière de cette seconde journée de la **Tetralogie :**

I. — **Le Don**

Sur l'étreinte du couple (acte I : « Je ris follement dans une exultation sacrée, dès lors que je t'étreins, toi, noble femme, et que je sens battre ton cœur... », un rythme violent, spasmodique vient battre l'espace musical et la grande porte s'ouvre, comme sous l'effet de ces cuivres fortissimo. Aggravant l'instant, un simple jeu des lumières, au lieu d'ouvrir une seule porte, opère la mutation de l'espace intérieur ; nous baignons, hors de toute enceinte, dans son extériorisation instantanée, alliance de clartés diffuses et pourtant insistantes dont la tonalité et ses nuances ne pourraient se dire que comme celles d'un **minéralisme végétal** où s'uniraient exactement deux règnes, jetant sur l'espace scénique ce qui se pressentait et se révèle désormais jusqu'à la fin de l'acte, l'osmose des puissances entre le frêne-charpente de la maison et l'épée qui y est greffée, le métallisme de l'épée appelant ici son origine matérielle, minérale ; à l'osmose

de la maison qui ne vivait que du frêne et de l'univers s'ajoute le signe du métal, reflet-souvenir de **Rheingold** qui fut le temps du minéralisme originel : Sieglinde sera arrachée à la maison comme autrefois l'Or, au Rhin et, elle le dit elle-même, comme l'épée à l'arbre : « Cette maison et cette femme sont propriété de Hunding [...] je suis Sieglinde qui aspire à toi : ta propre sœur, tu l'as conquise en même temps que le glaive ! ».

S'enchaîne ainsi, autre source de significations, une série d'analogues : Comme l'or, signe et cause immanente de l'Ordre, fut placé dans l'eau du Rhin par le Père, mystérieuse et suprême puissance invisible de la **Tetralogie,** qui protesterait que les dieux sont des rêves ou des faux, Wotan, espérant reconstruire un nouvel équilibre et jouant pour sa descendance le même rôle, a planté l'épée dans l'arbre, intention dont la gravité pèsera sur la signification de la remise de l'arme brisée à Sieglinde puis à Siegfried. Ces faits d'ampleur cosmique hantent beaucoup plus qu'un pauvre lyrisme humain la rencontre de Sieglinde et de Siegmund, créatrice première de l'ébauche naissante d'un nouvel avènement. En cet acte premier de **Walküre,** on doit entendre le premier pas d'une accession à un niveau autre de la Matière, devenant vivante, que nous pressentons infaillible jusqu'au Feu final, du Minéralisme occulte de l'Esprit invisible, donc dans une dramaturgie elle-même cachée, masquée sous les apparences scéniques et les êtres qui tentent d'y vivre.

De cette haute spiritualité, nous sommes encore loin, sauf à nous reconnaître en présence d'un songe de sublimation ainsi lentement dirigé pour s'accomplir seulement par le Feu : déjà l'entrée de Sieglinde peut se voir comme la réponse à la rêverie de Siegmund devant le foyer éclairé où Loge le Feu, qui, en dernières paroles de **Rheingold,** avait promis de jouer son seul jeu, s'annonce comme le sourd embrasement lointain de toute l'œuvre. On accepte ici en effet la thèse, approfondie en d'autres circonstances et autres œuvres par G. Bachelard (3), d'un feu sexualisé qui brûlera plus tard, — leurs paroles dépassant même sur ce point les simples aveux —, Brünnhilde et Siegried. Remarquons même que le feu-foyer donc prisonnier, de Hunding, puis tutélaire, donc emprisonnant, de Brünnhilde, et enfin sublimé du bûcher final, accouple ainsi en se libérant lui-même progressivement, Sieglinde et Siegmund, Siegfried et Brünnhilde dans la vie, Brünnhilde et Siegfried dans la Mort, en trois phases chaque fois amplificatrices de la fascination du Phénix, de la cendre créatrice. Ici déjà, en cette aube nocturne de la fascination, nous ne pouvons être qu'en présence d'un couple avide de ce qui lui est offert, en une matière de songe la plus rudimentaire encore pourtant ; tel au moins qu'il s'interpréta, il nous combla de son intelligence à faire ressentir les gestes initiaux de construction d'un monde, à faire passer en nous la fièvre de leur violence primitive. Si le duo de Sieglinde et de Siegmund fut si envoûtant, il le fut d'inhabituelle manière. Il a souvent été entendu que la scène ait sa place dans toute anthologie du lyrisme. Sans doute, on ne nie pas, fragment du texte littéraire à témoin, que s'échange presque au milieu de la scène, à partir de la porte ouverte, un dialogue d'un climat proche du Minnesang et cette page témoignerait admirablement du principe hegelien que l'art est un accord entre le sensible et le spirituel.

Précisément, sur ce point nous devrions insister : ce que nous avons entendu à Bayreuth déborda le lyrisme. Si d'ailleurs la scène est lyrique, elle en déborde les aspects sentimentaux personnels pour témoigner d'abord de son ouverture épique. Demeuré seul au foyer, seule lumière mourante de la salle, Siegmund, qui n'a pas encore ce nom, ressent une nostalgique détresse, celle de l'heure la plus creuse entre son passé et son destin, mais, remarquerait Bachelard, la rêverie devant un foyer ne peut qu'éveiller un dépassement, bien au-delà donc d'un lyrisme qui en limiterait les pouvoirs : « la rêverie au coin du feu a des axes plus philosophiques. Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt **devenir** et un exemple de devenir circonstancié [...] le feu suggère le **désir de changer,** de brusquer le temps, de porter **toute la vie à son terme,** à son **au-delà.** Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique ; elle **amplifie le destin** humain [...] elle **relie** [...] la vie d'une bûche et la vie d'un monde. **L'être fasciné entend l'appel du bûcher.** Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un **renouvellement** » (4).

Page d'autant plus intensément révélatrice, au-delà même des mots que nous soulignons, que, sauf erreur, Bachelard ne s'appuie nullement ici sur Wagner qu'il aurait dû citer ; il l'ignore et cette scène ne l'a pas guidé puisque même plus tard, y songeant dans **la Terre et les rêveries du repos,** c'est au seul symbole de la porte ouverte sur le printemps, elle-même conséquence dramaturgique de cette rêverie, qu'il prendra référence. On voit bien que toute l'action se situe désormais en onirisme, en dramaturgie rêvante ; la mutation imminente trouve ici sa source, tout y est appelé : le retour de Sieglinde, l'offre qu'elle fait d'elle-même, la porte ouverte, la fuite... et, au-delà, un bûcher final.

(A suivre)

(*) Cf. Opéra et Scénographie I et II, **L'Education musicale,** décembre 1971 et janvier 1972.

(1) Cf, à ce sujet, nos **Principes d'une Esthétique de la Mort,** Paris, José Corti, 1967, 3e partie, chap. VI : **La Plainte Haute.**

(2) Nous citons ces cris par la suite, mais comme pour tout exemple schématiquement donné ici, ils ne sont que des repères pour une véritable lecture ou audition réelle, sans lesquelles la persuasion de notre citation ne peut jouer, l'impossibilité où nous sommes de rendre ici l'intensité scénique, vocale, orchestrale, étant déjà un signe du paroxysme qui s'y atteint.

(3) G. Bachelard, **La Psychanalyse du Feu,** Paris, Gallimard, 1949, chap. IV.

(4) G. Bachelard, id., pp. 39-40.

Olivier CORBIOT

Professeur d'Education Musicale
au lycée Henri IV

AUTOUR D'APOLLON (*)

PROFIL D'APOLLON

J. Chailley dans un ouvrage consacré à la mythologie et aux civilisations musicales dans la Grèce Antique, inséré dans l'Encyclopédie des musiques sacrées (Ed. Labergerie) nous apprend qu'Apollon « qui devait devenir le dieu majeur du lyrisme pastoral, apparaît en l'affaire, comme un intrus tardif, et peut-être importé ». Hermès aurait devancé Apollon et aurait été considéré comme le protecteur du petit bétail. Puis ce dieu « ne devait pas tarder à céder le pas à un dieu plus prestigieux » venu d'Asie. Il est assez fréquent de voir les écrivains d'art s'intéresser à cette divinité pour des raisons extrêmement simples. Comme dieu — de la poésie et de la musique — il figure dans des volumes nous montrant que les peintres, architectes, sculpteurs, l'ont représenté sous les traits les plus divers.

Elie Faure, dans son « Art Antique » affirme que le Grec fait ses dieux à l'image de l'homme et le dieu est d'autant plus beau que l'homme est plus haut par l'esprit ».

Dans « l'Homme et le sacré » pour Roger Caillois, les jeunes gens se reconnaissent dans un dieu jeune du type Apollon, et les jeunes filles, dans une déesse du type Artémis. La bibliographie Apollonienne s'est enrichie au cours de ces dernières décennies, et ceci est dû en partie, au fait du progrès de l'archéologie. Exploration souterraine faisant pendant aux conquêtes spatiales. La marine a, de plus, ceci de commun avec l'astronautique, qu'elle utilise des noms de dieux antiques pour la désignation des vaisseaux qu'on y trouve.

(*) Voir « L'E.M. », n°s 183 et 184, déc. 1971 et janv. 1972.

L'opéra met fréquemment en scène les divinités gréco-latines, et c'est à la fin du XVIe siècle qu'Apollon s'imposera peu à peu sur les scènes, après un mouvement « néo-grec » qui verra les savants humanistes s'adonner aux travaux de découvertes et de traductions des textes anciens.

Le père du célèbre astronome, Vincent Galilée, fait partie du cénacle d'artistes florentins.

Selon J. Chailley, il faudrait remonter au VIIe siècle avant J.C. pour trouver « l'époque présumée de l'hymne à Demeter ». C'est à ce moment que se situent les origines du culte d'Apollon.

Le chant et la danse permettent un essai de communication avec l'au-delà. C'est Orphée, demandant aux dieux de l'Hadès les secrets des mystères infernaux. On représente « Le Rapt de Koré, la douleur de Cérès, le mariage de Démeter, Cérès avec Zeus ».

Les Egyptiens transmettent le culte d'Isis et d'Osiris sous la forme du culte d'Adonis dont la mort correspond dans l'esprit des Grecs du VIIe siècle, à la saison hivernale, tandis que Dionysos paraît avoir été longtemps considéré comme « libérateur des tristesses de l'hiver ».

Le sujet de « l'Eumélio » est une « allégorie ». C'est l'histoire d'un berger d'Arcadie, aimé d'Apollon, mais bientôt dévoué au dieu infernal. Les vices entraînent Eumélio au Tartare. Apollon vient l'y chercher. Il l'obtient de Pluton cependant que l'enfer veut conserver sa proie. Eumélio revoit l'Arcadie et rend grâce à Apollon avec humilité. Apollon lui fait un sermon et la pièce finit par des danses de bergers appelés par Mercure. Eumélio représente en fait l'âme humaine. Cette pièce est d'Agazzari ; elle fut jouée en 1606 pendant le carnaval au séminaire romain.

Au même carnaval, l'on voit un char traîné par des bœufs avec des chanteurs et des instrumentistes. Amour, Apollon, Orphée figurent dans ce théâtre ambulant.

Peu avant la naissance du véritable opéra, c'est le foisonnement de véritables intermèdes musicaux qui tirent des légendes mythologiques l'essentiel des actions mettant en présence le dieu grec et des personnages de moindre importance. En 1589, c'est le mariage de Don Ferdinand de Médicis avec Christine de Lorraine, mère de Catherine de Médicis qui est l'occasion d'un spectacle conçu de telle sorte que l'on peut voir « Apollon » descendre du ciel, resplendissant comme le soleil.

C'est à un moment de l'histoire de la musique décisif pour la création de l'opéra, que l'on assiste à un retour à l'antique qui sera en même temps annonciateur de pièces de théâtre d'un style nouveau.

En 1562 paraît la traduction latine d'Aristoxène dont les théories furent l'objet de discussion passionnée. Le mouvement « néo-grec », à la fin du XVIe siècle, entraîne Vincent Galilée, père du célèbre savant, à publier trois vieux hymnes grecs aux muses, à Apollon, à Némésis.

C'est en France que Germain Pilon taille des figures mythologiques : Mars, Mercure, Junon, Vénus, sous l'influence de l'Italie.

Les Apollons sont à l'origine, en Grèce, à l'époque dorienne, des « statues souriantes et terribles ».

Au moment de la naissance de l'opéra, ce sont des hommes, des chanteurs, et des chanteuses, statues vivantes qui viennent animer des morceaux lyriques. Corsi, Péri, Caccini et Marco de Gagliano traitent le sujet de la légente de Dafné bientôt éclipsée par celui de l'Orféo, sans doute plus orthodoxe que celui de l'Eumélio. Des bergers apparaissent dans l' « Orféo » de Monteverdi.

Il est un fait qu'il y a une interprétation entre les mythes et les activités quotidiennes d'ordre purement agricole. Le poète Hésiode dans les « Travaux et les Jours » exalte les travaux des champs. Le pasteur, par la voix, appelle son troupeau. Il souffle dans sa flûte.

Les célèbres « Bergers d'Arcadie » témoignages d'une certaine conception très italienne de la mythologie, à la fin de la Renaissance, montrent comment Nicolas Poussin séjournant à Rome est encore sous l'influence du Titien. Les Pastorales, en musique, se multiplient. Musique et peinture vivent de pair. Poussin tente de tirer parti d'un ouvrage du XVIe siècle. « Les Institutions harmoniques » de Gioseffo Zarlino, acousticien inspiré de la pensée antique et reprenant les travaux d'Aristoxène qui avait laissé un authentique traité de technique musicale...

POUSSIN - Lettre à CHANTELOU

(24 novembre 1647)
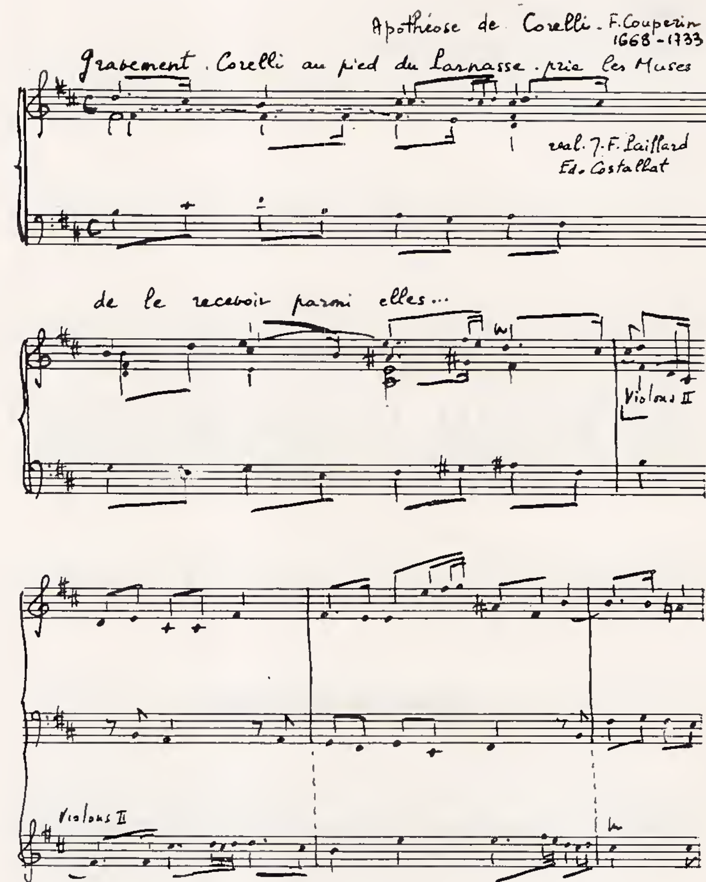
« Nos braves anciens Grecs, inventeurs de toutes les belles choses, trouvèrent plusieurs modes par le moyen desquels ils ont produit de merveilleux effets.

Cette parole « mode » signifie proprement la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous servons à faire quelque chose, laquelle nous astreint à ne pas passer outre, nous faisant opérer en toutes les choses, avec une certaine médiocrité et modération, et, partant, telle médiocrité et modération n'est autre qu'une certaine manière ou ordre déterminé et ferme, dedans le procédé par lequel la chose se conserve en son être... ».

« Et, passant de là aux choses plaisantes et joyeuses, ils usaient le mode phrygien pour avoir ses modulations plus menues qu'aucun autre mode, et son aspect plus aigu ».

Ainsi Le Poussin parle-t-il de « l'émotion du lydien », la suavité de « l'hypolydien », la « jovialité du ionique ».

G. Tiepolo, l'aîné, a découvert, dans les ciels de Vénétie la lumière que l'on observe dans les tableaux



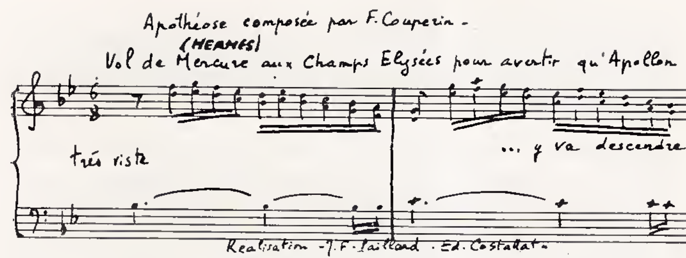
du Véronèse. Selon G. Marchiori, les sources de Tiepolo, c'est dans la lumière d'été de la Vénétie, dans les paysages et l'atmosphère de cette région de l'Italie qu'on peut les trouver.
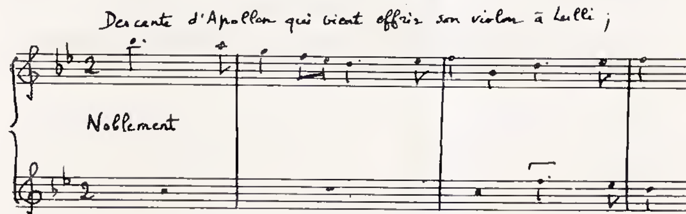
L'argument des concerts « Apothéose de Lulli » et « Apothéose de Corelli » est à caractère mythologique. F. Couperin le Grand campe dans ce dernier, le musicien de Fusignano, priant les Muses au pied du Parnasse. « Corelli, charmé de la bonne réception qu'on lui fait au Parnasse, en marque sa joie, boit à la source de l'Hypocrène, s'enthousiasme, puis s'endort. Les Muses le réveillent et le placent auprès d'Apollon. Corelli remercie dans la septième partie « Gayment ».
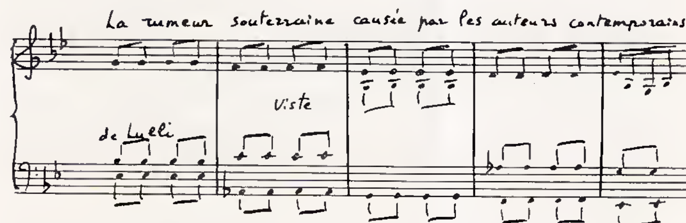
Dans l'œuvre de Gian-Battista Tiepolo, mort en 1770, Apollon apparaît au milieu des fresques ornant la cage d'escalier de la résidence de Wurtzbourg, le dieu est au milieu des airs : « Tout finit par aboutir à ce cercle rayonnant ».

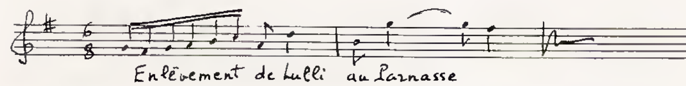
Dans « l'Inspiration du Poète » de N. Poussin, représentant sans doute le couronnement de Virgile en présence d'Apollon, on a affaire à une véritable étude géométrique. C'est une véritable invocation à la Muse, digne de celle du poète latin.

« Je chante les armes et les héros qui, premier entre tous chassé, par le destin, des bords de Troie vint en Italie aux rivages où s'élevait Lavincum ».









Claude Lorrain exécutait vers 1647 un paysage avec Apollon et Mercure. Apollon joue d'un instrument d'époque : le violon. Nous trouvons, dans l'œuvre de Claude, une vue de Delphes avec procession sacrificatoire. Un paysage avec personnage dansant fait pendant à la vue de Delphes. Dans la vue de la côte de l'île de Délos avec Enée, des colonnes doriques forment le premier plan.

Les peintures « antiques » représentent fréquemment des personnages tenant des lyres au milieu de paysages méditerranéens. Les Vénitiens avaient, jusqu'au XVIIe siècle, repris des vestiges à la ville Sainte des Ioniens : un lion de la terrasse de Délos se trouve à l'entrée de l'Arsenal de la Cité des Doges. Venise s'intéressant dès le XIVe siècle à l'Istrie, à la côte Dalmate, possède le duché de Naxos et la Crète. Son commerce à Constantinople est actif. On sait comment la prise de Constantinople par les Turcs, en 1453, élèvera le nombre des savants italiens.

Deux siècles plus tard, Venise entend, après Florence, avoir son opéra, au détriment de la polyphonie vocale.

Mais, au XXe siècle, la redécouverte des styles de composition des œuvres de la polyphonie médiévale a été poursuivie avec un enthousiasme réel, au détriment de l'opéra. Des figures aussi éminentes que celles qui, en pleine Renaissance, jouent un rôle immense, ne sont pas seulement familières aux auditeurs, mais aussi paraissent offrir un « challenge » particulier à la plus grande partie des compositeurs d'aujourd'hui. Un Monteverdi, né au début du XVIe siècle n'aurait sans doute pas écrit les chefs-d'œuvre composés un siècle plus tard. Le retour à l'antique et l'humanisme n'a pu que fortifier le besoin des représentations des légendes anciennes.

Dans le « Concert instrumental » sous le titre d'Apothéose, composée à la mémoire immortelle de l'incomparable M. de Lully », F. Couperin le Grand a-t-il voulu se moquer de l'illustre Français d'origine italienne ? Ce n'est pas impossible. Lully concerte avec les ombres lyriques. Cette musique à programme fait assister, comme dans un opéra, au vol de Mercure aux Champs-Elysées. Apollon descend offrir à Lully un violon. Rumeur et plainte jalouse des auteurs contemporains ; les flûtes et les violons très adoucis donnent un écho des plaintes. Lully est accueilli par Corelli et les Muses italiennes et remercie Apollon qui prêche l'union entre les goûts français et italiens. Lulli accompagne les muses françaises et Corelli, les muses italiennes dans un Essai en forme d'ouverture ». Puis ce sont des « airs légers » où Lulli joue le sujet tandis que Corelli l'accompagne, et réciproquement. La Paix du Parnasse termine l'apothéose par une sonate en trio (gravement - Saillie - Vivement).

Les deux apothéoses, écrites en 1724, 1725, laissent donc imaginer l'accueil des musiciens par Apollon sur le Parnasse.

Dans l'œuvre de J.-Jacques Rousseau (André Bruyère - Les Muses Galantes, Richard Masse, éd. 1952) nous assistons dans le Prologue, à la présidence du chœur des Muses par l'Amour, au lieu et place d'Apollon. Ovide présentera le deuxième acte, Anacréon, le troisième. Hésiode est déguisé dans le premier acte, en berger. Il s'agit d'une pastorale. Il aime la belle Eglé (Euterpe). La Muse est promise au vainqueur d'une joute d'art lyrique. Hésiode, ignorant tout des secrets de l'art se voit refuser par la muse et persuade les vaincus d'oublier leurs ressentiments.

Hésiode, bercé par les mélodies qu'Euterpe suscite nous raconte son malheur. Hésiode endormi, Eglé mande aux songes d'embellir son sommeil. Enfin Hésiode va s'éveiller et s'empare d'une lyre évoquée par les arpèges de violons jouant des triolets tandis que les basses donnent des battements binaires.

Eglé déclame, et enfin communique au poète « le don des vers » au poète-berger. Les cordes soutiennent « l'hymne à l'amour » par lequel la Muse conclut. Dans le ravissement, Hésiode se réveille comme nous l'avons dit.

Puis, c'est un chœur de bergers faisant allusion à un air de Lully. Les bergers se mettent à danser. Musette où les vents s'accouplent aux cordes. Forlane d'origine vénitienne. Hésiode chante sur un accompagnement de bassons. Après sa victoire, le poète entame un dialogue avec Eglé. L'orchestre, dans un morceau de bravoure convie les bergers aux réjouis-

sances. « Muse charmante, Muse aimable » chantent ceux-ci gracieusement.

Terpsichore apparaît et danse une gavotte tendre. Doris exalte le bonheur des amants. Une danse conclut, jouée par les hautbois et les bassons.

Le manuscrit des Muses Galantes, déposé au Musée de Chaalis ne fut jamais gravé. Jean-Philippe Rameau vit dans cette pastorale un pastiche de son opéra-ballet « Les Indes Galantes ».

Le duc de Richelieu désira connaître l'opéra de Rousseau qui fut, en 1745, joué chez Monsieur de Bonneval, intendant des menus plaisirs, sous la direction de Francœur. L'auteur de « Castor et Pollux » l'avait jugé indigne d'être représenté, d'où la colère de J.-J. Rousseau, nous dit Eugène Borrel. Cet opéra du Genevois fut redonné en 1957, par la radio, en première audition mondiale, à Genève, deux siècles après la fameuse soirée où, dans le décor somptueux du Salon des La Popelinière, les « Muses Galantes » furent soumises à J.-Philippe Rameau qui ne s'était pas gêné pour dire ce qu'il pensait. « Il y a là de très beaux airs de violon, dans un goût absolument italien : chez qui les auriez-vous pillées ?... Mais on y trouve aussi tout ce qu'il y a de plus mauvais en musique française : cela, jeune homme, j'admets que ce soit vous qui l'ayez écrit ! Et je me demande même, finalement si quelque goût peut vous être reconnu... ». (cité par A. Bruyère - Musica, octobre 1957). Rousseau répliqua, à propos de son Devin de Village, également critiqué, que les assistants, et surtout le maître de la maison, voyaient en lui autre chose qu'un « petit pillard sans talent et sans goût ».

Le ballet de Beethoven « Prométhée » fait allusion à Apollon. Prométhée conduit au Parnasse deux statues qui recevront les préceptes d'Apollon. Euterpe se met à jouer de la flûte et son instrument éveille l'intelligence et la réflexion aux deux jeunes êtres. Les statues éprouvent des sentiments semblables à ceux des humains. Les Grâces et Terpsichore attaquent une danse héroïque à laquelle les statues veulent participer. Melpomène, muse de la tragédie, se précipite sur Prométhée en lui reprochant d'avoir créé des statues. Melpomène poignarde Prométhée. Une scène comique suit sa mort, quand Thalie pose devant le visage des deux créatures son masque. Dans ce ballet, le personnage d'Apollon resta figé pendant une grande partie du spectacle, ce qui déplut au public. La musique comprend des thèmes qui seront réutilisés dans la Symphonie Pastorale et la Symphonie Eroïca. Les « Créatures de Prométhée » furent néanmoins peu favorables à Beethoven car, représenté le 21 mars 1801, l'ouvrage ne sera plus jamais donné du vivante de l'auteur, sous sa première forme, on ne le reverra qu'en 1813 à Milan. Il y eut en tout et pour vingt-huit représentations en 1801-1802.

La légende d'Apollon évoque, nous l'avons déjà dit, Hyperborée, c'est-à-dire la terre de Thulé, pour Goethe. Le mythe hyperboréen ressurgit avec Berlioz, Charles Gounod. Selon Hérodote, qui n'eut pas une connaissance très exacte de ces pays, les peuples d'Hyperborée étaient au Nord-Est de la Scythie, qui allait du Danube au Don et « s'étendaient jusqu'à la mer glaciale ».

Baudelaire en écoutant le prélude de Lohengrin de Wagner se peignit « involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie, dans une solitude absolue, mais une solitude avec un immense horizon et une large lumière diffuse ». Lohengrin est le Chevalier au Cygne. Il lutte contre les forces nocturnes représentées par Ortrud et Telramund clamant leur haine dans les ténèbres.

Cette légende renouvelle les mythes antiques de Psyché et de Sémélé - Psyché, personnification de l'âme.

On peut se montrer étonné de ce que les Grecs de l'antiquité aient donné tant d'importance à Apollon par la voix duquel Zeus imposait sa volonté, comme souverain arbitre. Apollon chantait au son de la lyre et accompagnait le cortège des Muses. Au XIX[e] siècle, il n'en reste que deux, Euterpe et Melpomène dont l'alliance favorise l'opéra, peut-être trois avec Terpsichore — le ballet, et quatre avec Clio — le drame historique.

Dans Lohengrin, lorsqu'Elsa de Brabant raconte son rêve, elle se conduit comme une sorte de Pythie, soumise à l'inspiration « divine. Par contre, Ortrude évoque les dieux de la mythologie germanique ; elle est tournée vers le passé ». Elle anéantirait le monde et la nature pour rendre la vie à ses dieux tombés en poussière ». Elle est païenne.

Lohengrin apparaît comme un personnage apollonien en ce sens qu'il apporte à Elsa l'espoir. L'Apollon Pythien apprenait aux hommes à ne plus désespérer. Il instituait les rites de la purification « capables d'effacer la souillure du meurtre ». Grâce à lui, le sang versé n'appellerait plus vengeance sur vengeance. Les Erinyes, filles de la Nuit et de Cronos se laissent fléchir.

André Suarès a écrit dans un article sur la « Musique et Poésie » que la part de Bacchus dans la poésie est la musique et que la part de la poésie dans la musique est celle d'Apollon. Pour Wagner il n'y avait que le culte de la beauté. Lohengrin est l'inconnu, le messager de Dieu, l'homme d'élite qui désire reprendre contact avec le monde.

Ce n'est peut-être pas par hasard que Claude Debussy à introduit « The Children ' s Corner » par le Gradus ad Parnassum (le cheminement vers le Parnasse) en reprenant le titre de Clémenti (Muzio).

Ces pièces pour le piano ont été écrites avec humour mais on peut y écouter autre chose qu'un exercice laborieux. L'envol de la ligne mélodique nous en fait un devoir. Et les Danses pour harpe et orchestre à cordes pourraient être faites pour les Danseuses de Delphes.

(à suivre)

BIBLIOGRAPHIE

- — TERISIO PIGNATTI : **Le Peinture Vénitienne du XVIe siècle** (Ed. Flammarion, Paris, 1963).
- — LEVEY PICHAEL : **La Peinture à Venise au XVIIIe siècle** (Ed. R. Julliard, Paris).
- — Jacques PORTES : **Encyclopédie des musiques sacrées** (Ed. Labergerie, Paris).
- — M.A. ROLAND-MANUEL : **Histoire de la Musique** (La Pléïade, Gallimard).
- — André BRUYERE : **Les Muses Galantes** - Musique de J.-J. Rousseau (Richard Masse) - in Revue Musicale, Paris, 1952.
- — Nicolas POUSSIN : **Lettres à Chantelou** (A la Cité des Livres, Paris).
- — R. MERCIER : **Le Retour d'Apollon** (Ed. du Vieux Colombier, 1963).
- — De La COSTE MENELIERE : **Delphes** (Arts du monde, Hachette).



Yves HUCHER

Professeur de lettres

MES CHRONIQUES (3) AZURÉENNES

Si novembre a connu quelques jours gris et deux ou trois pluies, ces nuages n'ont en rien obscurci la vie musicale, et tandis que les centres de conférences de Monte-Carlo, Menton, Nice, Grasse, Antibes ou Cannes, ouvrent leur saison (soixante-dix conférences de novembre à avril au Centre universitaire méditerranéen, à Nice !) ; les manifestations de toutes sortes nous sollicitent de tous côtés. Je voudrais insister aujourd'hui sur « l'élan », le souffle d'enthousiasme » qui les animent.

Si le **Candide** de Voltaire était au programme du C.A.E.M., j'aurais aimé vous parler en détail de la transposition scénique proposée par le Centre national de Nice-Côte d'Azur. Je ne puis que vous signaler la curieuse, habile et suggestive musique de scène signée Rodolphe Palumbo. C'est le même souffle qui anime les responsables de l'Orchestre Nice-Côte d'Azur - O.R.T.F., ses musiciens et son chef Pol Mule, qui cède parfois sa baguette et son pupitre à G. Sébastian, Henri Arends ou Edgar Cosma (18 déc.), mais qui surtout « ose » inscrire à ses programmes des œuvres « rares », des noms peu connus et méconnus, Hellendaal par exemple, et des premières auditions mondiales, ainsi du **Concerto pour violon** d'I. Gotkowsky, dont le soliste était Hervé Le Floch. Et cet « élan » gagne le public, puisque celui-ci ne « boude » pas, vient et... témoigne son intérêt, sa satisfaction ou son enthousiasme !

Ne quittons pas Nice sans dire un mot de la saison d'opéra, suivie par un grand nombre d'abonnés (comme à Paris... au XIXe siècle...), ce qui laisse peu de place aux « indépendants » souvent obligés de gagner les sphères élevées d'une salle comble ou archicomble deux fois par semaine, le vendredi soir et le dimanche après-midi. Ainsi, pour deux fois seulement, on présente **Othello, Lakmé, Aïda, Samson et Dalila,** la semaine prochaine, avec des distributions homogènes et bien exercées et des solistes de tout premier plan. Comment est-ce « rentable » ? Je n'ai pas encore eu le loisir de m'en entretenir avec les responsables, mais je vois déjà une réponse, et peut-être la seule : la qualité du côté des exécutants, « l'élan » du côté du public. Cette affirmation peut être étayée d'une révélation indiscrète et suggestive : vers le milieu d'octobre, j'ai vu, de mes yeux vu, sur le tableau de service le calendrier des séances de travail et répétitions de la semaine ; il y était... « déjà » question de **Samson et Dalila** affiché pour les 10 et 12 décembre.

Puisqu'il faut choisir, je retiendrai dans un tout autre domaine deux concerts donnés en plein après-midi du samedi ou du dimanche, sous l'égide de sociétés locales récompensées de leur « audace » (« Mais, voyons ! vous n'aurez personne ! Un samedi ? Un dimanche ? Et la voiture ?... Et le soleil ?... - Bah ! Nous verrons bien ! »). A Antibes, en l'église Jeanne-d'Arc et sous l'égide de la Bibliothèque pour tous, l'ensemble « Pro Musica » — déjà applaudi durant la saison d'été — proposait, entre les noms de Vivaldi et Bach, ceux de Stamitz et de Mondonville, ce qui vaut déjà d'être noté ! Ce qui est le plus surprenant dans cet ensemble, c'est qu'il est fait de natures contrastantes, voire violemment opposées, et qui s'accordent harmonieusement : la fougue de Geneviève Teulière (celliste) répond à la finesse d'Yves Vivet (flûtiste) ; et la sage discrétion d'Henri Pelas (altiste) n'est pas étouffée par l'art plein de flamme de Jacques Rodriguez (violoniste). Cela suppose beaucoup de travail, d'amour de l'art et d'enthousiasme...

On retrouve ces qualités dans un ensemble qui s'est fait entendre devant un public qui a « exigé » un bis : l'Orchestre de chambre du conservatoire de Nice que les Amis de la Musique de Grasse accueillaient à la M.J.C. Cet ensemble est composé de professeurs du conservatoire et d'artistes de l'opéra de Nice, quinze instrumentistes sous la sobre direction de Frédéric Geispieler. Bach et Haydn, Corelli et Albinoni, se suivaient sur un programme ouvert par une « Symphonie » de William Boyce (1710-1779) et premier musicien anglais de son temps, en dépit du rayonnement de... Haendel !) que le public a eu la joie de « découvrir »...

« Travail et élan » !... Ces deux vertus ne sont pas moins présentes à Monte-Carlo, où j'ai manqué de peu un récital trop tardivement et trop discrètement annoncé — de « notre » organiste, Pierre Cochereau... Restent un concert et une soirée qui demeureront parmi les « hautes heures » des mélomanes...

Le concert ?... Un simple concert « dominical » de l'Orchestre national de l'Opéra où l'on affichait « complet »... trois jours plus tôt ! Igor Markévitch retrouvait « son » orchestre pour diriger Haydn, Saint-Saëns et Falla et donnait du **Tricorne** une interprétation aussi précise que colorée et dynamique. Aldo Ciccolini faisait découvrir les merveilles d'un « Steinway » tout nouvellement arrivé en Principauté. (Je n'ai pas une passion pour les Steinway, mais là... je m'incline et j'admire !) ; Aldo Ciccolini nous permettait... « aussi » de redécouvrir mille détails heureux dans la lumineuse grandeur du **Concerto en la** de Liszt. Et puis, il y avait, en début de programme, la riche et gracieuse **Symphonie concertante** de Haydn, pour hautbois, basson, violon et violoncelle, où les chefs de pupitre de l'Orchestre national s'unissaient dans un remarquable équilibre qui n'excluait pas « l'élan » dans

une extrême économie de moyens. Qui n'a pas entendu ce quatuor dans la cadence du premier mouvement, a beaucoup perdu, et de même pour le solo de violon dans l'introduction du mouvement lent sur des accords que Markévitch n'avait même pas besoin de dicter du moindre battement préalable de sa baguette...

Pour la « soirée », ce fut, à l'occasion de la fête nationale monégasque, l'ouverture de la saison d'opéra, avec le **Don Pasquale** de Donizetti, une production de l'opéra de chambre de Milan, avec l'Orchestre national et les chœurs de l'opéra de Monte-Carlo, travaillés, animés, disciplinés par Oliviera De Fabritiis. Harmonie des costumes dans des éclairages discrets et tendres ; équilibre du « jeu » entre l'émotion et le comique de l'opera buffa ; distribution sans faille menée, mais sans prétention de « vedette », par un hallucinant Giorgio Tadeo dans le rôle titulaire. On ne m'a pas révélé le nombre impressionnant de répétitions que « cela » a demandé... Mais à ce travail a répondu l'enthousiasme du public. Alors, une fois de plus, j'emploie ce soir, pour parler de ces réussites, le mot qui me hante : « l'élan »...

A CŒUR JOIE

5, rue Jussieu, LYON-2

A. — VACANCES DE FEVRIER

I. — **Séjour à la montagne** (musique-ski) **pour adolescents de 13 à 17 ans - MOTIVON** (Haute-Savoie) près de Saint-Gervais - Vacances de février de la zone A : **du 5 au 9 février** - Direction : Jacqueline CORNELOUP.

Prix : 160 F, comprenant : pension complète, cours de ski, activités musicales (veillées organisées).

Demander bulletin d'inscription très vite.

Non compris : navettes, remontées mécaniques, location éventuelle de matériel.

II. — **Stage « découverte du répertoire »** pour chefs de chœur, animateurs, chefs de pupitres - Pour adultes, à partir de 18 ans - **AIX-EN-PROVENCE** (Creps) **- du 5 au 10 février -** Avec Jean TURELLIER - Mathilde GIRAUD.

Prix : 180 F.

Bulletin d'inscription à demander très vite.

B. — VACANCES DE PAQUES

I. — **Stage solfège, premier degré** : pour tous ceux qu'arrêtent les difficultés de lecture musicale courante - Ouvert aux adultes à partir de 17 ans - **SOLIGNAC** (Haute-Vienne) - **du 27 mars au 4 avril.**

Avec Pierre GAVIGNAUD, Michel VARENNE.
Prix : 270 F.

II. — **Stage, premier degré, maître de chœur et Rythmique Delacroze** : Ouvert aux chefs de chœur en exercice et aux adultes envisageant de faire chanter un groupe choral - **PORT-CHOISEUL** (près Genève) **du 26 mars au 4 avril.**

Avec Dominique PORTE, Jean SOURISSE, Madeleine DURET.
Prix : 270 F.

Bulletin d'inscription pour les stages de Pâques, à demander au Secrétariat à partir du 1er février.

ETE 1972, nombreux stages : direction chorale, solfège, instruments, semaine chorale et danse folklorique, musique ancienne, voile / chant choral, etc.

LES CONCERTS DE MIDI

XIXe ANNEE

(Institut de Musicologie), 3, rue Michelet, Paris-6e

Vendredi 4 février 1972, à 12 h. 30. — Huguette DREYFUS, Claveciniste : F. COUPERIN - J.-Ph. RAMEAU - J.S. BACH - D. SCARLATTI.

Vendredi 11 février 1972, à 12 h 30. — Alice ADER, Pianiste ; Hugues BECKER, Violoncelliste et Roumiana ATHANASSOVA, Pianiste : D. SCARLATTI - BRAHMS - C. DEBUSSY - B. MARTINU - VIVALDI - P. HINDEMITH.

Vendredi 18 février, 1972 à 12 h 30. — Le QUATUOR LOEWENGUTH : BEETHOVEN - Claude DEBUSSY.

Vendredi 25 février 1972, à 12 h 30. — LES MENESTRIERS : G. de MACHAUT - VAILLANT - TRAETORIUS - SUSATO - J. DOWLAND - W. BYRD.

PLACES : 5 F. — Etudiants : 4 F.

Abonnements (5 concerts) : 20 F. — Etudiants : 15 F.

Carnets collectifs (5 places pour le même concert) : 20 F. — Etudiants : 15 F.

Renseignements : Mlle Francine FRANZ, Secrétaire Générale, Tél. : 727 54-74 et permanence le vendredi de 10 heures à 12 heures à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, PARIS-VIe - Tél. : 326 94-14.

L'EPREUVE DE LITTERATURE AU C. A. E. M.

par Yves HUCHER

Professeur de lettres

En ouvrant cette série d'exposés, nous voudrions exprimer un souhait : que nos lecteurs interviennent eux-mêmes en engageant un dialogue avec nous, et tout d'abord en nous posant des questions auxquelles nous nous efforcerons de répondre. Plus que de leur imposer telle ou telle vue, plus ou moins personnelle, sur chacune des œuvres pour lesquelles ils pourront lire par ailleurs d'excellentes études, il serait en effet, nous semble-t-il, beaucoup plus intéressant et plus instructif pour les candidats qu'ils nous fassent part de leurs difficultés et nous proposent des thèmes de réflexion (1). Avant d'aborder l'un de ceux-ci, tentons une synthèse de chacun des deux programmes.

Le programme limitatif de la première partie est centré sur le théâtre et comprend trois œuvres dramatiques et trois textes sur l'esthétique de la scène. Pour les trois premières, le **Dom Juan** de Molière (1664) se situe dans ce qu'on peut appeler la « lutte pour **Tartuffe** » : c'est donc une œuvre de combat, mais aussi une « comédie » aussi peu classique que possible et fort en avance sur son temps. **Le premier Faust** de Goethe (1808) se présente comme « une masse qui déborde », selon Schiller, mais pour laquelle l'auteur trouve « un lien assez fort pour la contenir ». Avec **Huis-Clos** (1944) Sartre domine l'abstraction dont il n'avait pas su se libérer avec **Les Mouches,** et dans un raccourci saisissant donne à la scène l'illustration de sa théorie : «L'enfer, c'est les autres ». Les Classiques Larousse, Garnier et Gallimard sont les trois éditions respectivement à recommander pour ces œuvres. Il serait vain de chercher un lien étroit entre celles-ci et les textes proposés pour illustrer l'esthétique du théâtre. Cependant, Molière, avec **La Critique de L'Ecole des Femmes** (1663) et **l'Impromptu de Versailles,** s'explique sur son attitude à l'égard des « règles », du public et des comédiens : Diderot, dans le **Paradoxe sur le comédien** (1773-1778) pose sous forme de dialogue la question : la nature sans l'art, peut-elle former un grand comédien ? Stendhal intitule **Racine et Shakespeare** (1823) deux pamphlets violents, acerbes et somme toute assez injustes, qu'il jette dans la grande bataille romantique commençante. Ces trois auteurs apparaissent donc en avance sur leur temps et éclairent singulièrement l'évolution de l'esthétique de la scène. Les Classiques Larousse pour Molière et Stendhal et la Collection 10 × 18 (indiquée par le programme) nous semblent à recommander.

Entièrement différent apparaît le programme de la deuxième partie. Il se présente comme un véritable programme limitatif de littérature, composé de cinq œuvres sans aucun lien entre elles.. La « préparation » à cette épreuve apparaît donc beaucoup plus difficile et délicate. Si le **Bajazet** (1672) est loin d'être le chef-d'œuvre de Racine, il orchestre richement le thème de la « jalousie racinienne » et témoigne d'un effort de renouvellement du sujet. **Le Neveu de Rameau** (1763 ?...) est une œuvre inclassable, indéfinissable, où Diderot parle de tout, et inscrit son nom dans la « Querelle des Bouffons » et dans l'histoire de la musique. Œuvre étrange, dont même la date est incertaine, et qui, publiée d'abord en allemand dans une traduction de Goethe, n'a été connue en France que par une re-traduction (1823), le texte authentique, en français, ne devant être redécouvert par hasard et publié qu'en 1891 ! **L'Education sentimentale** (1869) de Flaubert représente le roman au XIXe siècle ; encore n'en donne-t-on que les deux premières parties. Avec cette limitation surtout, c'est la seule critique que nous puissions faire au sujet de ce programme. **Les trois Contes,** pour s'en tenir à une œuvre courte, auraient autrement mieux illustré le génie flaubertien... La poésie du début de notre siècle est présente avec

les **Cinq grandes odes** (1904-1908), où Claudel, dans le rythme du « verset » qui porte son nom, chante parallèlement la découverte de Dieu et des « pouvoirs du poète ». Dans **Les Dieux ont soif** (1912), Anatole France, sans brosser une grande fresque de la Révolution de 89, se montre un excellent « portraitiste historique » et réussit un de ses chefs-d'œuvre avec une banale histoire d'amour (2).

A une exception près, celle de Sartre avec **Huis-Clos,** ces deux programmes, on le voit, pénètrent très timidement dans le XXe siècle et l'on pourrait s'en plaindre. A une exception près, celle de Diderot avec **Le Neveu de Rameau,** il ne suggère aucun rapprochement avec la musique. L'unité thématique du programme de la première partie ne doit faire oublier la complexité et la richesse de pensée des œuvres proposées. L'éparpillement du programme deuxième partie est certes une difficulté, mais elle ne doit pas pour autant justifier la « terreur » de cette épreuve ! L'essentiel, disons-le ici, avant toute autre chose est de faire de chaque texte, une lecture attentive et « personnalisée » (c'est-à-dire crayon en main et en prenant des notes). Tenir moins compte des notices et études du texte lui-même. Prouver que l'on connaît l'œuvre (et non une simple analyse ou un résumé) et dire, si possible, ce que l'on a à dire en bon français, telles sont à nos yeux les deux conditions primordiales de la réussite dans une épreuve qu'il faut préparer sans appréhension pour l'aborder avec des armes solides.

C'est à guider et à diriger ces lectures personnelles que tendront ici nos commentaires et mieux encore les réponses aux questions qui nous seront posées.

Pour terminer cet article de présentation, nous répondrons à deux questions qui nous ont été posées par anticipation. Elles concernent toutes deux Flaubert.

La première : Flaubert et la musique ? Excellente occasion d'ouvrir ce tout petit livre qu'il faudrait souvent relire : le **Dictionnaire des idées reçues.** On y peut lire :

« **Musicien :** le propre du véritable musicien, c'est de ne composer aucune musique, de ne jouer d'aucun instrument, et de mépriser les virtuoses ».

« **Musique :** fait penser à un tas de choses. Adoucit les mœurs. Ex. : **la Marseillaise ».**

Prenons-en notre parti : Flaubert « n'était » pas musicien ! S'il a fait d'Emma Bovary une victime des romances à la mode, c'est qu'il sentait, dans son instinct d'artiste, le danger du mauvais goût en toutes choses. Mais lorsque, à propos du chapitre des « comices » **(Madame Bovary,** 2e partie, chap. 8), il dit : « Ce sera bien symphonique », il ne sait pas qu'il est en train de construire une admirable fugue à deux voix ! Pourtant, on a souvent rapproché son art de la « composition » de celui du musicien, et ce n'est nullement par déformation professionnelle de musicologue que René Dumesnil écrit **(Introduction à l'Education sentimentale,** 1952) : « On peut comparer ce grand livre à une symphonie, car il est composé tout de même qu'une partition musicale ; l'auteur a choisi des thèmes, et puis il les a orchestrés ». Plus particulièrement, on étudiera avec profit la composition du premier chapitre. Il pourrait s'intituler « Au fil de l'eau » ; et, dans sa structure et son harmonie, il a bien quelque chose des « Reflets dans l'eau », ce qui, n'est-ce pas, nous rapproche singulièrement d'un musicien que nous aimons !... Alors, le naturalisme pourrait-il quelquefois tendre la main à l'impressionnisme ?... Avec cette réserve qu'en art, le plus grand danger réside dans les mots en « isme », pourquoi pas ?

Seconde question : pourquoi lit-on si peu **L'Education sentimentale ?** Une première réponse (en forme de question) : lit-on davantage Flaubert ? Nous ne le croyons pas, et c'est bien dommage. Au moins y apprendrait-on l'art d'écrire ! Deuxième réponse : il ne faut pas courir trois lièvres à la fois, et c'est ce que fit Flaubert avec cet ouvrage : peindre Paris et la société française entre 1840 et 1852 : Stendhal, Balzac, Hugo et Zola ont infiniment mieux réussi cette fresque ; donner une « réplique » à Emma Bovary, avec Frédéric qui est, en homme, ce qu'elle est, en femme ; cela n'est qu'à moitié réussi ; enfin, donner un « pendant « à **Madame Bovary** en peignant une bourgeoise très amoureuse mais aussi très honnête : à vrai dire, ce dessein seul est pleinement réalisé. Troisième réponse : on ne fait pas un bon roman avec un héros « ennuyeux ». Or, le héros ici, celui autour de qui gravite toute l'action, est ennuyeux, profondément ennuyeux. Et, quel que soit l'art du pilote et le génie du guide, on ne saurait, avec un tel compagnon, faire un voyage agréable !

Cependant, lorsqu'on aime Flaubert (ce qui est notre cas), on peut, sans risque d'erreur, avancer ceci : il y a des gens qui gagnent à être connus, donc il faut les fréquenter malgré la déception initiale qu'ils peuvent causer. Il en est de même pour les œuvres. Cela est vrai en musique : que l'on songe à **Lélio** de Berlioz ou à tant d'œuvres de Saint-Saëns (les **Concertos** par exemple). Je cite deux exemples au hasard, il y en a mille. Eh bien ! Cela est encore bien plus vrai de **L'Education sentimentale.** C'est un ouvrage qui ne se contente pas d'une simple lecture. Il faut le pratiquer, y réfléchir, vivre, bon gré mal gré, avec ses personnages. Alors peut-être direz-vous de ce roman ce que Flaubert-Frédéric dit de Marie Arnoux : « Ce fut comme une apparition ».

(à suivre)

---

(1) Nous prions nos correspondants de bien vouloir, en raison des impératifs de la rédaction, nous adresser leur correspondance (aux bons soins de **L'Education Musicale)** avant le 15 de chaque mois.

LA MUSIQUE EN ALSACE

par Jean MAILLARD

Publié avec le concours du C.N.R.S., ce recueil de Mélanges concernant *La Musique en Alsace* est tout à fait remarquable : il constitue le tome X des *Publications de la Société savante d'Alsace et des régions de l'Est*. C'est un bel in-8° raisin de 464 pages, orné de huit planches hors-texte, imprimé et diffusé par l'ISTRA (Imprimerie strasbourgeoise), 15, rue des Juifs à Strasbourg.

⁂

Cet ouvrage ne cherche en aucune façon à se substituer aux ouvrages fondamentaux consacrés au même centre d'intérêt, comme ceux de M. Vogeleis, Th. Gérold, J.-M. Lobstein ou O. Baensch ; les divers collaborateurs le rappellent fréquemment d'ailleurs. Mais il ne s'agit pas pour autant de redites. Le livre présente en effet avec originalité un bouquet de points de vue, opinions, bilans, souvenirs concernant l'évolution de la musique dans cette contrée attachante, sans cesse écartelée par les fluctuations de la politique. Une vue d'ensemble des grandes étapes de l'histoire musicale de l'Alsace est magistralement brossée en guise d'*Introduction* par M. Robert Minder, professeur au Collège de France. Trois grandes divisions sont ensuite opérées dans l'ouvrage même : I. - *La musique ancienne* - II. - *La musique au XIX siècle* - III. - *La musique contemporaine.*

L'éclectisme des contributions va de l'étude érudite comme celles de René Metz *(La confrérie des ménétriers d'Alsace...)*, Marc Schaefer *(Les anciennes orgues Silbermann au Temple-Neuf à Strasbourg)* ou P. Meyer-Siat *(Facture d'orgue au XIXe siècle)* jusqu'aux souvenirs personnels et par là même irremplaçables, comme ceux qu'a signés Mlle Marie Sigwalt *(Joseph-Guy Ropartz à Strasbourg)*.

Un nom-fantôme m'a fait chercher en vain dans tout le corps du livre : celui de M. Joseph Fuchs, Archiviste des Archives municipales de Strasbourg, qui figure parmi les collaborateurs ; on peut sans doute imaginer l'obscur et patient travail qu'il a pu faire derrière la somme des documents et ouvrages divers consultés par les collaborateurs. C'est ici d'ailleurs le lieu de rendre hommage à Madeleine Lang, Conservateur à la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg. Madame Lang a réalisé une Bibliographie, remarquable d'information et d'économie, véritable « cœur » de l'ouvrage, laquelle, nonobstant les bibliographies de détail correspondant à chaque article, réunit 1253 titres d'ouvrages variés et 44 sigles de référence. La consultation de ces ouvrages est très facilitée grâce à la mention — d'ailleurs souhaitable dans toute bonne Bibliographie moderne — des cotes correspondantes dans les collections de la B.N.U. de Strasbourg. Dans son avertissement, Marie Lang propose d'intéressants champs de recherche pour de jeunes musicologues.

Les autres multiples collaborations sont dues à notre excellent ami et collaborateur René Kopff *(Les compositeurs de Musique instrumentale en Alsace au XVIIe siècle)*, à MM. Christian Wilsdorf *(Note sur la chanson populaire profane et les musiciens ambulants en Alsace jusqu'au XIIIe siècle)*, Charles Wittmer *(Les instruments de musique à la cathédrale de Strasbourg)*, Philippe Mieg *(Notes sur la musique, le chant et la danse à Mulhouse durant la période ancienne)*, Jean Noguès *(Cinq vieux maîtres alsaciens : C.-T. Valliser, G. Muffat, F. Murschhauser, F.-X. Richter, I. Pleyel)*, Marie Metz *(Histoire de la musique en Alsace d'après les travaux de Martin Vogeleis)*, A.-M. Burg *(L'enseignement de la musique à Haguenau au XIXe siècle)*, Pierre Hering *(L.-J.-F. Hérold, Ad. Adam, E. Waldteufel)*, C. Schneider *(Victor Nessler, compositeur alsacien du « Trompette de Säkkingen »)*, René Muller *(Aperçu sur la vie musicale à Mulhouse - 1798-1870)*, Paul Stintzi *(Un village sundgovien, foyer musical au siècle dernier)*, J.-L. Huck *(Le cantique populaire dans le diocèse de Strasbourg du XVIIe au début du XXe siècle)*, Paul Wagner *(Le chanoine M.-F.-X. Mathias)*, Raymond Matzen *(Georges Merkling)*, Roger Delage *(Trois figures de musiciens contemporains : Fred Barlow, Marie Jaël, Charles Koechlin)*, A. Ricklin *(Une cantate de M.-J. Erb pour une fête républicaine)*, Henri Weil *(Notes sur la musique juive en Alsace)*, M. Allheilig *(Une expérience en faveur de la chanson populaire en Alsace)*, Jean Braun *(Le Conservatoire de Strasbourg de 1855 à 1967 :* Je note une fois encore au passage que Ropartz ne se prénommait pas Jean-Guy, mais *Joseph*-Guy), Paul Kirchhoffer *(Mgr A. Hoch et la Chorale de la Cathédrale de Strasbourg)*, Charles Will *(Le Chœur de Saint-Guillaume de Strasbourg)*, A. Ricklin *(Les amis des Jeunes Artistes Musiciens)*, Marc Honegger, Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg *(La musique à l'Université de Strasbourg)*, G. Andrès *(Le Festival de Strasbourg)*, A. Lobstein *(Présence de la musique contemporaine à Strasbourg)*.

Le livre s'achève sur un indispensable *Index des noms cités*, habilement présenté en trois parties : noms de personnes, de lieux et d'auteurs cités en Bibliographie. On y peut relever quelques mille cinq cents noms propres, ce qui donne à penser de la richesse de l'ensemble.

Il s'agit donc d'un ouvrage de qualité dont la répercussion est grande : il est le reflet fidèle de l'activité musicale d'une province originale et attachante. Si nous ne trouvons point de génies dans la liste des Alsaciens compositeurs, nous constatons néanmoins que de tous temps en cet art comme aujourd'hui en politique, cette cité provinciale que paraît être Strasbourg est, de fait, une capitale de l'Esprit, un carrefour unique de la Pensée et que c'est vraiment là que bat le cœur de l'Europe.

PARTICIPATION FRANÇAISE AUX CONCOURS INTERNATIONAUX DE MUSIQUE

L'Association Française d'Action Artistique a la possibilité de prendre en charge, sous certaines conditions, les frais de voyage des candidats français désirant participer à des Concours Internationaux de Musique ayant lieu à l'étranger.

Les candidats retenus par la Commission chargée de ce soin sont désignés pour représenter la France à ces manifestations. Les demandes doivent être adressées trois mois au plus tard avant le premier jour du Concours — avant le 20 juin pour ceux ayant lieu du 20 septembre au 1er novembre — à

Monsieur A. BURGAUD
Directeur de l'Association Française
d'Action Artistique

9, rue Georges-Pitard, PARIS-XVe

Les formulaires nécessaires peuvent être obtenus soit au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, 14, rue de Madrid, PARIS-VIIIe, soit à l'Association Française d'Action Artistique (Tél. : 842-68-00 - poste 30-41).

CONCOURS INTERNATIONAUX DE MUSIQUE

Lauréats 1971

— Pascal ROGE, pianiste, **1er Grand Prix** ex aequo du Concours international « Marguerite Long - Jacques Thibaud » de Paris (France).

— Jacques DELACOTTE, chef d'orchestre, **1er Prix** du Concours international « Dimitri Mitropoulos » de New York (Etats-Unis).

— Pierre REACH, pianiste, **1er Prix** ex aequo du Concours international de piano pour la musique contemporaine « Olivier Messiaen » de Royan (France) ; **1er Prix** du Concours international « Pozzoli » de Seregno (Italie).

— Daniel ROTH et Yves DEVERNAY, organistes, **1ers Prix** ex aequo du Concours international « Grand Prix de Chartres » (France).

— Claude CYMERMANN, pianiste, 2e **Prix** du Concours international « Marguerite Long - Jacques Thibaud » de Paris (France).

— Stéphane CARDON, chef d'orchestre, **2e Prix** du Concours international « Nicolaï Malko » de Copenhague (Danemark).

— Guy-Michel TOUVRON, trompettiste, **2e Prix** du Concours international de musique des institutions radiophoniques de la République Fédérale d'Allemagne de Munich (Allemagne).

— Yves NOACK, pianiste, **2e Prix** du Concours international « Maria Canals » de Barcelone (Espagne).

— Philippe POUVEREAU, violoniste, **2e Prix** du Concours international « Emily Anderson » de Londres (Grande-Bretagne).

— Guy COTTIN, flûtiste, **2e Prix** du Concours international de flûte de Paris (France).

— Jacques ROUVIER, pianiste, **3e Prix** ex aequo du Concours international « Marguerite Long - Jacques Thibaud » de Paris (France).

— Catherine COLLARD, **4e Prix** du Concours international « Busoni » de Bolzano (Italie).

— Emmanuel KRIVINE, violoniste, **4e Prix** du Concours international « A. Curci » de Naples (Italie).

— Frédéric LODEON, violoncelliste, **4e Prix** ex aequo du Concours international « Gaspar Cassado » de Florence (Italie).

— Isabelle FLORY, violoniste, **5e Prix** du Concours international « Marguerite Long - Jacques Thibaud » de Paris (France).

— Daria HOVORA, pianiste, **8e Prix** du Concours international de Montréal (Canada).

CONCOURS INTERNATIONAUX DE MUSIQUE AYANT LIEU A L'ETRANGER 1972

Par ordre alphabétique de pays

TITRE	PAYS - VILLE	BRANCHE	DATE	ADRESSE DU SECRETARIAT
21e Concours international de Musique des Institutions radiophoniques de la République fédérale d'Allemagne	ALLEMAGNE - MUNICH	Chant - piano - violon - hautbois	19 septembre au 6 octobre	Beyerischer Rundfunk - D 8 - MUNCHEN-2 (Allemagne).
Concours international de Vienne.	AUTRICHE - VIENNE	Chant Violon Piano	17 - 28 mai 29 mai au 9 juin 10 au 18 juin	Gesellschaft der Musikfreunde Bösendorferstrase 12 - A 1010 WIEN (Autriche).
Concours musical international « Reine Elisabeth »	BELGIQUE - BRUXELLES	Piano	8 mai au 3 juin	11, rue Baron-Horta - B-1000 - BRUXELLES. (Belgique).
Concours international de Chant de Belgique	BELGIQUES - BRUGES	Chant	5 au 13 août	Les Amis de Mozart - 39, rue Fritz-Toussaint - B-1050 - BRUXELLES (Belgique).
20e Anniversaire du Concours international de quatuor à cordes	BELGIQUE - LIEGE	Lutherie - sonorité composition - interprétation	3 au 16 septembre	16, rue de Joie - B-4000 - LIEGE (Belgique).
8e Concours international de Montréal	CANADA - MONTREAL	Violon	27 mai au 13 juin	106, Dulwich av. - St LAMBERT, p.q. (Canada).
18e Concours international «Maria Canals »	ESPAGNE - BARCELONE	Piano - chant - flûte	17 au 27 avril	Rambla de Cataluna - 90-BARCELONA-8 (Espagne).
Concours international de violon et alto, « Médaille Carl Flesch ».	GRANDE-BRETAGNE LONDRES	Violon - alto	9 au 14 juillet	Guildhall School of Music and Drama - John Carpenter Street - LONDON - EC 4 YOAR (Gde-Bretagne).
4e Concours international de piano de Leeds	GRANDE-BRETAGNE LEEDS	Piano	6 au 16 septembre	M. Edmund Williamson, secrétaire honoraire et administrateur - The University of Leeds - LEEDS - LS 2 9 JT (Grande-Bretagne).
11e Concours international « Alfedo Casella » de l'Académie musicale de Naples	ITALIE - NAPLES	Piano-composition	18 au 26 avril	Via S.-Pasquale a Chiaia, 62, I-80121 - NAPOLI (Italie).
Concours international de violon « Nicolo Paganini »	ITALIE - GENES	Violon	2 au 10 octobre	Palazzo Tursi - Via Garibaldi - 9 -GENOVA (Italie).
24e Concours international de piano « F. Busoni »	ITALIE - BOLZANO	Piano	26 août au 1er septembre	Conservatorio « C. Monteverdi », Piazza Domenicani - I-39100 - BOLZANO (Italie).
« Premio Citta di Trieste » - 11e Concours international de composition symphonique	ITALIE - TRIESTE	Composition symphonique	7 septembre	Conservatorio di Musica « G. Tartini - Via Ghega-12, 1-34132-TRIESTE (Italie).
23e Concours international de Musique « G.-B. Viotti »	ITALIE - VERCELLI	Orgue Chant Piano Composition	2 - 5 octobre 9 - 11 octobre 15 - 22 octobre 15 - 30 novembre	Societa des Quartetto, Casella Postale 127, I-13100 - VERCELLI (Italie).
Prix de Composition musicale Prince Pierre de Monaco	MONACO	Musique symphonique	17 - 27 avril remise des partitions 1er avril	Palais Princier - MONACO.
5e Concours international d'orgue »	PAYS-BAS - ARNHEM	Orgue	22 - 25 septembre	M. Van Hasseltlaan, Stichting Internationale Orgeldagen Rijnstreek - 14, 6200-ROZENDAAL (Pays-Bas).
19e Concours international de vocalistes	PAYS-BAS ' s-HERTOGENBOSCH	Chant	2 au 9 septembre	Hôtel de Ville 's-HERTOGENBOSCH (Pays-Bas).

(A suivre)

BACCALAURÉAT 1972

(Epreuve facultative)

Le fascicule (supplément au numéro 182) contenant les analyses des trois œuvres musicales imposées pour la session 1972

Schumann : J'ai pardonne et **Mes yeux pleuraient en rêve,** mélodies pour chant et piano, extraites des « Amours du Poète.

Saint-Saëns : Le Rouet d'Omphale, poème symphonique (orchestre).

Claude Debussy : La Cathédrale engloutie, pour piano, extrait du premier livre de Préludes.

sera en vente vers le 10 novembre 1971 au même prix que l'an dernier, soit **5 F.**

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal, 3 volets, au nom de « L'Education Musicale », **C.C.P. : 1809-65 PARIS.**

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

— N° 1, **Berlioz** : Le Carnaval romain .... F 2
— N° 2, **Beethoven** : La Sonate à Kreutzer .... F 2
— N° 3, **Ravel** : Jeux d'eau .... F 2
— N° 4, **Haydn** : Symphonie La Surprise .... F 2
— N° 5, **Vivaldi** : Les Saisons .... F 2
— N° 6, **Prokofiev** : Pierre et le Loup F 2
— N° 7, **Roussel** : Le Festin de l'araignée .... F 2
— N° 8, **Smetana** : La Moldowa .... F 2
— N° 9, **Ravel** : **Le** Tombeau de Couperin .... F 2
— N° 10, **Stravinsky** : L'Oiseau de feu .... F 2
— N° 11, **Haendel** : Water Music .... F 2
— N° 12, **Tchaïkovsky** : Casse Noisette .... F 2
— N° 13, **Schumann** : Les Deux grenadiers .... F 2
— N° 14, **Weber** : Le Freischutz (ouverture) .... F 2
— N° 15, **Borodine** : Le Prince Igor .... F 2
— N° 16, **Beethoven** : Concerto de violon .... F 2
— N° 17, **Berlioz** : Symphonie fantastique .... F 2
— N° 18, **Bizet** : L'Arlésienne .... F 2
— N° 19, **Rimsky-Korsakov** : Shéhérazade .... F 2
— N° 20, **Moussorgsky** : Tableaux d'une exposition ...... F 2
— N° 21, **Honegger** : Pacific 231 .... F 2
— N° 22, **Beethoven** : Coriolan (ouverture) .... F 2
— N° 152, **Beethoven** : **Symphonie** - **Berlioz** : Chasse royale, Orage - **Debussy** : Mandoline, Chevaux de bois .... F 5
— N° 172, **Chopin** : Ballade sol mineur, op. 23 - **Bizet** : L'Arlésienne (1[re] suite) - **Chabrier** : Ballade des gros dindons, Les Cigales .... F 5

SCHOLA CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

269, rue Saint-Jacques
PARIS - V[e]
Tél. : 033-56-74 et 15-39

Devant le succès remporté par la session du mois de novembre des cours de Jazz de Jack DIEVAL, Jacques CHAILLEY, Directeur de la Schola Cantorum, a décidé de rendre cette classe permanente.

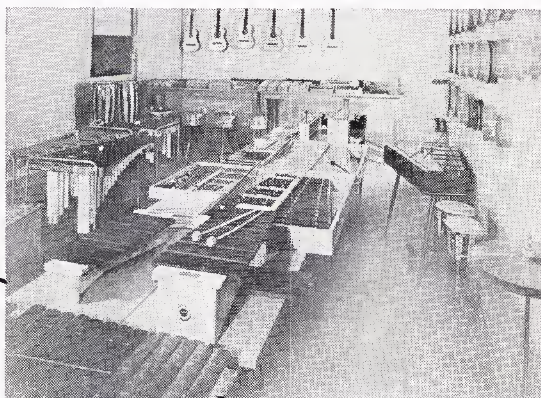
Les cours hebdomadaires reprendront donc de façon régulière dès la rentrée de janvier - Jack DIEVAL y enseignera à tous les instrumentistes de jazz (en possession d'une base classique), le style de l'improvisation de cette forme essentielle de l'expression musicale de notre époque.

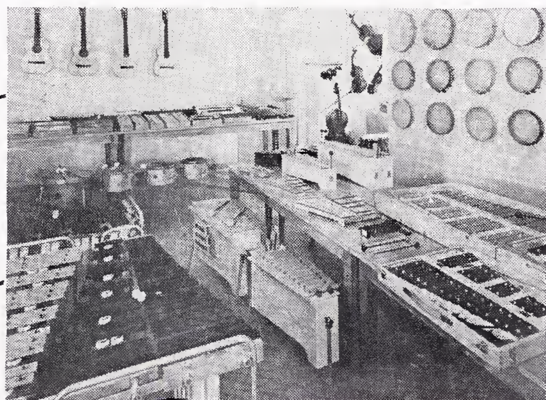
Il paraît superflu de souligner l'originalité d'une telle création !

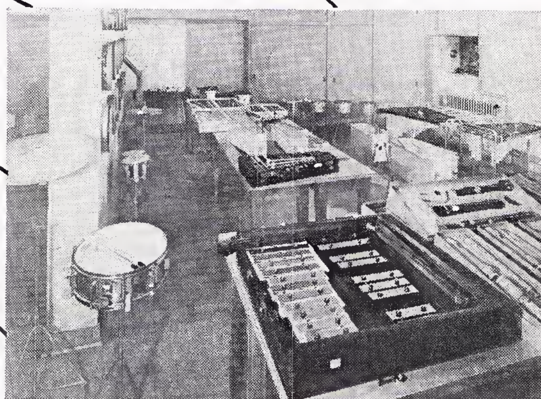
N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

INSTRUMENTARIUM BOUVIER

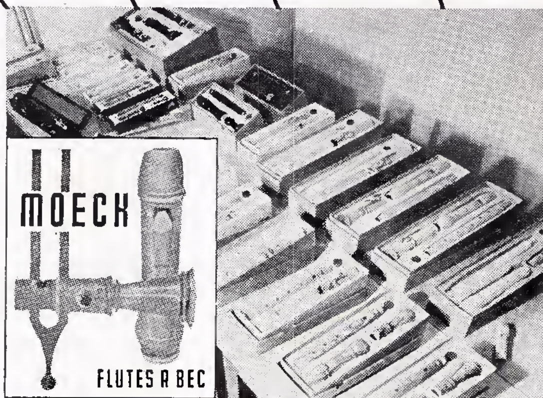
matériel
d'enseignement
musical











FLUTES A BEC MOECK

CATALOGUE SUR DEMANDE

BOUVIER - PARIS - 15, rue d'Abbeville Paris X^e - 878-24-88
PRIX SPÉCIAUX aux Membres du Corps Enseignant et Etablissements Scolaires

Publicivit - Melun - 437-29-28 Dépôt légal 1er trim. 1972 Directeur-Gérant : A. MUSSON